

٢٠

مجلة الدراسات والبحوث الأدبية

(٢)

شعيرة النخ

تقديم تحيلى الشحرفى أمالى القالى

تأليف

محمد مصطفى أبوشوارب

كلية التربية - جامعة الاسكندرية



المكتب المصرى للإبداع والتنمية

الملتقى المصرى للإبداع والتنمية

سلسلة الدراسات والبحوث الأدبية

(٢)

شعرية النصّ

تقويم تحليلي للشعر فى أمالى القالى

تأليف

محمد مصطفى أبو شوارب

مدرس مساعد - قسم اللغة العربية

كلية التربية - جامعة الإسكندرية

الناشر

الملتقى المصرى للإبداع والتنمية

توزيع البيطاش سنتر للنشر والتوزيع

٢٤ عمارة برج عين شمس - البيطاش - إسكندرية

ت : ٤٨٤١٤٦٩ - ٤٣٥٢٣١٩ / ٠٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾

صدق الله العظيم

!

المرحوم

اهـڌاء

ڊي اُبوئُ الحبيبين

عسي اُن يـشـمـلـني رضـاڪـما

مـثـلـما شـمـلـني عـطـفـڪـما

و غـمـرـني بـرڪـما

اينڪما

محمد مصطفيٰ آبو شوارب

!

المرحوم

مقدمة

مثل الشعر النتاج الأساسى لأدبية الخطاب العربى على مدى خمسة عشر قرناً لعب خلالها دوراً رئيساً فى تشكيل الثقافة العربية وإثرائها، واستطاع أن يحتل مكاناً بالغ الخطورة فى التكوين المرجعى للعقبة العربية؛ نتيجة لقدرته الهائلة لا على التعبير عن صور الواقع فى الثقافتها بالمبدع على حال روحية معينة فحسب- وإنما على تفعيل هذا الواقع ودفعه إلى اتخاذ مواقف تبدو فى حقيقتها انعكاساً، على نحو ما، للخطاب الشعري.

ولا شك فى أن القراءة الواعية للشعرية العربية ينبغي أن تضع فى حسابها تلك الخصوصية التى تميز الشعر بين غيره من نتائج الثقافة العربية؛ مما يضفى طابعاً حذراً على محاولة اكتشاف الآفاق الكامنة وراء البنية الشعرية الظاهرة؛ الأمر الذى قد يدفع الناقد فى كثير من الأحيان إلى تأسيس تحليله النقدي على فعل تعويضى يسعى إلى إعادة اكتشاف آلية إبداع الخطاب الشعري، ومعارفه الخلفية.

ومن ثم، فإن هذه الدراسة تحاول قراءة قيم الأداء الفنى فى النص الشعري؛ متوجهة إلى معاينة التوازن التكويني للشعرية العربية، ومسّ قوانين انسجام هذا التكوين، واستقراء بنيته الدالة.

ولم تنأ القراءة أن تدخل فى إشكالية الاختيار المباشر لنصوصها، فعمدت إلى انتقاء النص خلال ما اشتمل عليه واحد من أهم تصانيف التراث العربى؛ وهو كتاب "الأمالي لأبى على القالى" الذى مثل مع أدب الكاتب، والكامل، والبيان والتبيين عمُد الثقافة العربية القديمة خاصة على المستوى الشعري الذى يتميز فيه الأمالي عن غيره من هذه المصنفات وأضرابها بما فيه من نصوص تمثل فى وضوح آليات الشعرية العربية فى أبهى مشاهداتها، وتعكس دور الشعر فى حياة المجتمع العربى، إضافة إلى ما انفرد به الأمالي من رواية عدد كبير من القصائد الطوال والمقطعات التى لا نكاد نقع عليها كاملة فى مصدر آخر سابق عليه.

وتتقسم هذه الدراسة على بابين، اتجهت في أولهما "قيم الخطاء

المضمونك " إلى قراءة شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي من منظور قيمى مضمونى يقوم على تناول النص فى إطار المعرفة الخلفية، والسياق الثقافى، والغرض، والطرح الفكرى، والموقف التحريضى لهذا النص. ولقد حددت القراءة الأطر المضمومية لشعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالي، فى ثلاثة مستويات استقل كل واحد منها يفصل من فصول هذا الباب، وهى :

الفصل الأول - المضامين الأساسية.

وهى المضامين التى ألح القالى على اختيار نماذجها الشعرية وأكثر منها كثرة واضحة فى كتاب الأمالي؛ كالغزل، والفخر، والرثاء، والقيم والمثل.

الفصل الثانى - المضامين الثانوية.

وهى المضامين التى لم يحرص القالى على الإكثار من رواية نماذجها الشعرية، وإن كانت تبدو ظاهرة بوضوح فى الأمالي؛ كالمديح، والوصف، والحنين، والهجاء.

الفصل الثالث - المضامين الهامشية.

وهى المضامين التى لا تكاد تظهر نماذجها فى شعر الأمالي إلا بنسبة محدودة؛ كالحكمة، والإخوانيات، والتحسر.

واستقل الباب الثانى بقراءة "جماليات الأداء الفنى" واتجه إلى استكشاف القيم الفنية والجمالية للقصائد والمقطوعات المختارة فى كتاب الأمالي. ومن ثم محاولة التعرف على سمات الذوق الفنى للقالى، ومدى تأثره بالذوق الفنى الشائع فى عصره؛ وذلك فى ثلاثة فصول هى :

الفصل الأول - النسيج اللغوى.

وتناولت القراءة فيه عددا من الظواهر اللغوية الشائعة فى شعر مقطعات الأمالي وقصائده من ناحية (التراكيب)، فاختارت التركيب الشرطى لدراسته فى ضوء مداه الدلالى : سببا، وتقابلا، وتلازما. و(التعابير

الحركية)، وخاصة المقابلة التي انصرفت القراءة إلى دراسة موقعيتها والعلاقة الخفية التي تربط بين المتضادين فيها، من حيث الحركة أو التوتر. و(الأساليب الإنشائية)، التي عنيت القراءة بدراسة دلالات بعضها؛ كالاستفهام والنداء والأمر والنهي.

الفصل الثاني - الصورة الشعرية.

وعرضت القراءة في تناولها الصورة الشعرية لموقف القدماء منها، وإيثارهم التشبيه على الاستعارة. كما عرضت لمفهوم الصورة في النقد الحديث، مختارة دراستها في ضوء تصور رومان جاكبسون للنوعين الرئيسيين للعلاقة التي تربط بين الموصوف وصورته، وهما : علاقة التشابه (التشبيه والاستعارة)، وعلاقة التداعي (المجاز والكناية).

وعنيت القراءة بدرس محوري علاقة التشابه، وتحليلهما تحليلًا فنيًا كاشفًا. فركزت في تحليل التشبيه على الدور الذي تلعبه الصورة في مقاطعات الأمالي وقصائده من حيث التعويض أو التجريد. واستقرت في درس الاستعارة على تناولها في ضوء تقسم جيفري ليتش لها على أربعة أنواع، على أساس الدلالة الموضوعية التي تتوقف على طبيعة الموضوع وصورته في الاستعارة، وهي :

- الاستعارة التشخيصية أو المجسمة. - الاستعارة الإنسانية.

- الاستعارة الحيوية. - الاستعارة الأسلوبية.

وقد أضافت القراءة إلى تقسيم ليتش قسما خامسا يظهر بوضوح في شعر مقطعات الأمالي وقصائده، وهو الاستعارة التعويضية في نطاق المحسوسات.

الفصل الثالث - البنية الإيقاعية.

وكانت دراسة البنية الإيقاعية للشعر في كتاب الأمالي (القصائد والمقطعات) على مستويين؛ اختص أولهما بالإيقاع الخارجي، أو ما يعرف بالوزن والقافية، أو موسيقى الإطار. وانصرفت القراءة فيه إلى درس الأوزان والنظائر الإيقاعية المختارة في شعر الأمالي، وعلاقتها بالمضامين الشعرية، مع دراسة القافية، وأشكالها، ومجاريها مع التركيز على العنصر

الرئيس في بنائها وهو حرف الروى؛ معتمدة في ذلك كله على الإحصاء الدقيق لنسب الاتجاه والنفس لهذه النظائر والأشكال في مقطعات الأمالي وقصائده.

واختص ثانيهما بالإيقاع الداخلى أو ما يعرف بموسيقى النسيج، فاهتمت القراءة فيه بدرس الإيقاع الدلالى الذى ينجم عن العلاقة الموسيقية التى تربط دالين على أساس مدلوليهما (التكرار فى حالة اتحاد الدال والمدلول، والجناس فى حالة اتحاد الدال واختلاف المدلول). والإيقاع العمارى الذى ينجم عن موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية المساهمة فى بناء بيت أو إقامة قصيدة على ما نلاحظ فى قراءة ظواهر : الموازنة، والترصيع، والتصريع فى مقطعات الأمالي وقصائده.

وعلى كل فقد حاولت هذه الدراسة فى قراءتها للشعرية العربية أن تفيد من بعض تقنيات الدراسات النقدية المعاصرة مثل الإحصاء والتحليل البنىوى؛ وحاولت توظيف بعض مصطلحات النقد الأدبى الحديث دون إغفال للمصطلح النقدى القديم، والعربى بنوع خاص.

والحمد لله من قبل ومن بعد

سبحانه نعم المولى ونعم النصير

محمد مصطفى أبو شوارب

ميامى - الإسكندرية

فى ١٥ ذو القعدة ١٤١٩هـ

١ مارس ١٩٩٩م

الباب الأول :

قيم العطاء المضمونى

لم يقف الشعر في كتاب الأمالي عند حدود الشاهد اللغوي أو النقدي وحسب؛ ولم تُقصر اختيارات القالي على الأبيات المفردة، أو البيتين أو الثلاثة؛ وإنما يقع قارئ الكتاب على صنف ثان من الأشعار يتمثل في شعر المقطعات والقصائد^(١). وقد تطول بعض القصائد في الأمالي حتى تزيد على الأربعين بيتاً، كما في لامية كثير^(٢)؛ أو على الخمسين بيتاً، كما في عينية قيس بن ذريح^(٣)؛ أو على الستين بيتاً كما في مقصورة أبي صفوان الأسدي^(٤).

وهذا الصنف من الأشعار هو الذي يضاف على كتاب الأمالي قيمة أدبية خطيرة الشأن، وهو الذي يشهد على ذوق القالي الفني، وحسه الأدبي، ويقوم دليلاً على مذهبه الشعري.

وشعر المقطعات والقصائد من الكثرة بحيث يصل إلى أربعمائة وثمانية وأربعين خبراً شعرياً (٤٤٨) أي ما يزيد (قليلاً) على ربع مرويّات الخبر الشعري في كتاب الأمالي، بنسبة ٢٥,٢٢٪. بينما تصل أبيات هذا الصنف إلى ثلاثة آلاف ومانتين وثلاثة وخمسين بيتاً (٣٢٥٣) أي ما يربوا كثيراً على نصف أبيات الشعر المروية في الأمالي، بنسبة ٦١,٠٣٪^(٥).

نوع المروية	عدد المرويّات	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النقص
اليتيم (١)	٧٢٩	٪٤١,٠٩	٧٢٩	٪١٣,٦٨
النتف (٣,٢)	٥٩٩	٪٣٣,٧٢	١٣٤٨	٪٢٥,٢٩
القطع (١٥-٤)	٤٢٢	٪٢٣,٧٦	٢٥٢٢	٪٤٧,٣٢
القصائد (٢-١٦)	٢٦	٪١,٤٦	٧٣١	٪١٣,٧١

الجدول الأول

جدول نسب اتجاه القالي إلى اختيار أنواع المرويّات الشعرية من حيث عدد الأبيات، ونسبة نفسه فيها.

لم يُقصر الشعر في كتاب الأمالى، من حيث محاور مضامينه، على موضوع شعري واحد - وإنما اشتمل لطبيعته الإملائية الخاصة، على نماذج شعرية متعددة في مختلف الموضوعات التى تناولها الشعر العربى على مر العصور من الجاهلية حتى القرن الرابع الهجرى. وكأنما أبى القالى أن تعزف قيثارة الشعر فى أماليه على وتر واحد، فاختار أوتاراً متنوعة، يتفاوت العزف على كل واحد منها قلة وكثرة، قوة وضعفاً؛ فنقرأ فى الأمالى أشعاراً وأراجيز فى الغزل، والانتصاف (الفخر الفردى والجماعى)، والرثاء، والقيم، والمدح، والوصف، والحنين، والهجاء، والحكمة، والعتاب، والاجتماعيات.

والجدول الآتى يكشف عن إحصاء القصائد والقطع فى كل غرض ومجموعهما، وما يمثله من نسبة اتجاه الاختيارات إلى الموضوع أو المضمون، وعدد أبيات القصائد والقطع ومجموعها، وما يمثله من نسبه نفس (أو بقاء) الاختيارات فى ذلك الموضوع :

ر	م	العرض	عدد القصائد	عدد القطع	مجموعهما	نسبة الاتجاه	عدد أبيات القصائد	عدد أبيات القطع	مجموعهما	نسبة النفي
١	١	العرل	٩	١٣٤	١٤٣	٪٣١,٩١	٢٨٦	٧٢٠	١٠٠٦	٪٣٠,٩٩
	٢	الفخر	١٠	٥٢	٦٢	٪١٣,٨٤	٢٣٧	٣٣٩	٥٧٦	٪١٧,٧٩
٢	٣	الرناء	٤	٤٨	٥٢	٪١١,١٨	١٠٢	٢٨٢	٣٩٧	٪١٠,٧٨
	٤	القيم	١	٤٩	٥٠	٪١١,١٥	٢٠	٢٦٩	٢٨٩	٪٨,٩٧
	٥	المدح	-	٣٤	٣٤	٪٨,٢٥	-	٢٣٦	٢٣٦	٪٧,٤٧
	٦	الوصف	١	٣١	٣٢	٪٧,١٣	٦٥	١٥٢	٢١٧	٪٧,٣٥
٣	٧	الحب	١	٢٢	٢٣	٪٤,٩٣	٢١	١٥٠	١٧٤	٪٥,٠٤
	٨	الغناء	-	٢٢	٢٢	٪٤,٩١	-	١٣٤	١٣٤	٪٤,٢٥
	٩	الحكمة	-	١١	١١	٪٢,٤٥	-	١٠٢	١٠٢	٪٣,٤٢
٤	١٠	الامسيات	-	١١	١١	٪٢,٤٥	-	٧٠	٧٠	٪٢,٣٤
	١١	الحسر	-	٨	٨	٪١,٧٨	-	٥٥	٥٥	٪١,٧٨

الجدول الثاني

جدول نسب اتجاه القالي إلى اختيار الموضوعات الشعرية ونسب نفسه فيها.

وتمكننا قراءة هذا الجدول من الكشف عن جملة من السمات التي تميز انتقاء القالي موضوعات النماذج الشعرية المختارة في الأمالي :

السمة الأولى - إن نسبة اتجاه القالي إلى رواية شعر الغزل وحده، ونسبة نفسه في إنشاد هذا الشعر واختياره تقترب من ثلث شعر المقطعات والقصائد في الأمالي؛ مما يدل على ميل القالي إلى انتقاء الشعر الرقيق العذب الذي يعزف على أوتار عاطفية ووجدانية، والقالي يندفع إلى هذا

الاختيار عن وعى كامل بدوره فى المساعدة على توجيه الذوق الفنى لرواد مجلسه من ناشئة الشعر وإرهاف أحاسيسهم ومشاعرهم، وترسيب تنويعات معنية فى ذاكرتهم الشعرية عن طريق تراكم مرويّاته من هذا اللون من الشعر.

السمة الثانية - أن نسبة اتجاه القالى إلى رواية شعر الانتصاف، والثناء، والقيم والمثل؛ ونسبة نفسه فى إنشاد قصائد ومقطوعات هذه الموضوعات تربو على ثلث شعر المقطعات والقصائد فى الأمالى؛ مما يعكس عناية القالى بترسيخ القيم المضمونية الأساسية التى تطرحها هذه الموضوعات وتأكيدا، وأهمها، كما يظن من أشعار الأمالى، مثالية الشيم العربية الأصيلة، والمثل الخلقية الرفيعة من سماحة وكرم وحلم وحزم وعزة ومنعة ومروءة وعفة وأنفة وشجاعة وبأس وإباء. وكان أبا على يحاول أن يغرس فى نفوس شباب الأدب والعلم بالأندلس هذه القيم العربية الأصيلة التى يحملها الشعر فى هذه الموضوعات. فضلا عن إلحاحه الدائم من خلال مختاراته على مثل هذه القيم فى شعر بعض الأغراض التقليدية الأخرى كالمدح والهجاء.

السمة الثالثة - أن نسبة اتجاه القالى إلى رواية شعر بعض الموضوعات التقليدية كالمدح والوصف والهجاء، ونسبة نفسه فى إنشاد قصائد ومقطوعات هذه الموضوعات لا تزيد على خمس شعر القصائد والمقطوعات فى الأمالى؛ مما يشى بانشغال القالى فى مختاراته الشعرية عن هذه الموضوعات التقليدية، والتى لا تحمل فى رسالتها إلى المتلقى شيئا من أحاسيس الشاعر الوجدانية، أو شيئا من القيم الاجتماعية القارة فى قناعة الشاعر وضميره.

السمة الرابعة - يمكن تصنيف موضوعات مختارات القالى إلى موضوعات أساسية؛ كالغزل والفخر والثناء والقيم. وموضوعات ثانوية، كالمدح والوصف والحنين والهجاء. وموضوعات هامشية، كالحكمة والاجتماعيات والتحسر.

السمة الخامسة - اقتصر القالى فى رواية معظم قصائده (٢٤) قصيدة بنسبة ٩٢,٣٠٪ على الموضوعات الأربعة الرئيسية، وهى : الغزل،

ثم الانتصاف، والرثاء، والقيم والمثل؛ مما يؤكد عناية القالى بهذه الموضوعات، وما تطرحه من مضامين وجدانية وقيم أخلاقية.

السمة السادسة - استقرار القالى فى جملة مختاراته الشعرية داخل إطار الموضوعات التقليدية، وإن كان قد ركز على بعضها دون بعض، وإهماله للموضوعات الشعرية الجديدة التى ظهرت فى العصر العباسى، كالزهد والتهانى، ووصف مظاهر الحضارة، وشعر الخمر والمجون والغزل بالذكر، وذلك على الرغم من روايته لمائتين واثنين وعشرين مروية شعرية (٢٢٢)، اشتملت على ثمانمائة وتسعين بيتاً (٨٩٠) لأربعة وثمانين شاعر عباسياً فى كتاب الأمالى.

الفصل الأول :

مضامين أساسية

الغزل :

الغزل هو موضوع الشعر الأول في كتاب الأمل، فقد روى أبو على القالى منه مائة وثلاثة وأربعين خبراً شعرياً (١٤٣) (٦)، فيها تسع قصائد (٩)، ومائة وأربع وثلاثون قطعة (١٣٤)؛ اشتملت جميعها على ألف وستة أبيات شعرية (١٠٠٦) (٧)، غالبيتها من أشعار الإسلاميين كجميل، وكثير، وقيس بن ذريح، والمجنون، وعمر بن أبى ربيعة، وذى الرمة؛ وغيرهم؛ وإن كان فيها شيء من أشعار الجاهليين ككريد بن الصمة؛ ومن أشعار العباسيين، كأبى حية النميرى، وإسحاق الموصلى، والبحترى، وبشار ابن برد، ومسلم بن الوليد، وغيرهم.

وشعر الغزل فى الأمل، والإسلامى منه على وجه الخصوص، يدور فى فلك الاتجاهين العامين اللذين عرفهما هذا الشعر؛ وهما الغزل الوجدانى (العذرى)، والغزل اللاهى (الإباحى). والدراسة لا تعنى هنا بمناقشة اتجاهى الغزل وأسبابهما ومقوماتهما فى عصور الشعر العربى المتعاقبة؛ وإنما تتحصر عنايتها فى قراءة المضمون الشعرى للغزل فى الأمل؛ خاصة أن هذين الاتجاهين لا يختلفان تقريباً لا فى موضوعاتهما ولا فى تقاليدهما الفنية على مر العصور (٨).

فأما شعر الغزل الوجدانى (العذرى)، فيحدد البهيمى خصائصه، سواء أكان من شعر الجاهلية أم الإسلام؛ بأنه شعر يجرى على «نوع من تناول هوى النفس للحبيبة تتاولاً يقصد به إلى التعبير عن العاطفة وعما يكابده صاحبه بالحب، وما يلقى من تباريحه؛ ويصف فيه ما يذكره من لقاء صاحبتة، مما هو واقع بنفسه، مثير بقلبه من ألم ممض، أو جوى يملكه. والشاعر فى هذا لا يتناول العاطفة تتاولاً مباشراً، ولكنه يركب فى تصويرها الوقائع، والشوهد العينية المستخلصة من تجاربه فى الحياة» (٩).

أى أن الإبداع عند الشاعر الوجدانى يستحضر الأحداث والمواقف والوقائع التى دارت بين الشاعر وحبيبته أو ما يتصل بها، ليصور عن طريقها حاله النفسى أو العقلية، وليدل بها على أشواقه وآلامه وآماله، فيأتى شعره كأنه «نوع من التصوير المجسد للعاطفة» (١٠).

وقد تميز هذا الشعر، كما يرى طه حسين، بالبداوة التي أكتسبت لفظه رصانة في غير عنف ولا جفوة، وأكسبت معناه سذاجة في غير سخف ولا إسفاف، وطبعت عاطفته بطابع الصدق، ولكنها حالت بين شعراء هذا الغزل وبين أن تكون لهم شخصيات قوية بارزة، حتى أننا نستطيع أن نستغنى بواحد منهم عن الشعراء الآخرين جميعاً؛ إذ هم قد طرّقوا موضوعاً بعينه هو الحب، وتناولوه بأسلوب واحد وعلى نحو واحد من اللفظ، فتشابهت الفاظهم ومعانيهم وأساليبهم^(١١).

ولا شك في أنه هذه الصورة للشعراء الغزليين تتعكس واضحة على صفحة أشعارهم في الأمالي؛ فقد سلك اليأس عليهم حياتهم، وغلبهم الأسى عليها، وسيطرت عليهم خيبة الأمل التي نلمحها جاثمة على قول كثير :

وإنى وتهيامي بعزّة بعدما تخلّيتُ مما بيننا وتخلّلتِ
لكالمرجى ظلّ الغمامة كلّما تبوّأ منها للمقيّل اضمحلّت
كأنى وإياها سحابة مُنجِلٍ رجاها فلما جاوزته استهلّت
فإن سأل الواشون فيم هجرتها فقل نفس حرّ سُليت فتسلّت^(١٢)

«وتلك صور يمكن أن تتجاوز خيبة الرجاء في الحب، إلى خيبة الرجاء في الحياة، وتخرج عن نطاق التجربة الفردية إلى حال الناس في المجتمع بوجه عام. وليس ذلك إسرافاً في التأويل، فإن شعر هؤلاء الشعراء يمكن في كثير من جوانبه أن يعد قريباً من التراث الشعبي الذي تتجاوز المعاني والأحداث فيه حدود التجربة الفردية إلى رموز تعبر عن كثير من جوانب الحياة في المجتمع. فكم من أبيات أضيفت إلى قصائد هؤلاء الشعراء لا يعرف ناظموها، وكم من قصائد نسبت إليهم لم يقولوها، وما أكثر ما يختلط شعر بعضهم بشعر بعض، وتروى قصص أحدهم ووقائع حبه عن الآخر، مما يدل على أن الناس كانوا ينظرون إلى أشعارهم على أنها تعبير عن نزعة عامة لا تحدّها التجربة الفردية العاطفية وحدها»^(١٣).

ولم يكن الشاعر العذري يشعر بأن عليه أن يواجه قلب محبوبته ومشاعرها بأحاسيسه وعواطفه، ويمتلكها وحسب، بل كان عليه كذلك أن

يواجه ذلك المجتمع المحافظ الذي يغلو في محافظته أحياناً، فيبلغ أطواراً من التشدد والتعنت مع هؤلاء الشعراء المحبين الذين يشعرون بصرامة تقاليد المجتمع ووطأتها التي تتوسل بالوشاة والرقباء في التضيق عليهم^(١٤)، على نحو ما نجد في قول جميل :

وما أنس مِلاً شيئاً لا أنس قولها وقد قُربتِ نضوى أمصر تريدُ
ولا قولها لولا العيون التي ترى أيتك فاعذرني فدتك جدودُ
إذا جنتها يوماً من الدهر زائراً تعرضَ منقوضُ اليدين صدودُ
فأصرمها خوفاً كأنني مُجانبٌ ويفعلُ عنا مرةً فنعودُ^(١٥)
وينكر كثير أقاويل الوشاة وأكاذيبهم :

لقد كذب الواشون ما بُختُ عندهم بليلي ولا أرسَلْتهم بوسيل
فإن جاءك الواشون عني بكذبة فروها ولم يأتوا لها بحويل
فلا تعجلى يا ليل أن تفهمي بنصح أتي الواشون أم بحجول^(١٦)
بل إن الشاعر العذري ليجري أحياناً وراء خياله إلى حيث يتمنى أن
ينفرد بحبيبته ولو في عرض البحر، بعيداً عن الرقباء والوشاة الذين يتمنى
أن يبتلعهم اليم، يقول أبو صخر الهذلي :

تميت من حُبِّي غليّة أنسا على رمثٍ في البحر ليس لنا وفرُ
على دائم لا يغيرُ الفلكُ وجهه ومن دوننا الأهوال واللُججُ الخضر
فنقضى هم النفس في غير رقة ويغرق من نخشى غيمته البحرُ^(١٧)
وإذا كان أبو علي قد روى في أماليه كثيراً من غزل العذريين
كجميل وابن ذريح وكثير والمجنون، فإنه قد اقتصر في اختياراته من غزل
المحققين على شعر عمر بن أبي ربيعة رأس هذا الاتجاه وزعيم مدرسة
الغزل اللاهني (الإباحي)، وأبعد شعرائها ذكراً، وأغزرهم شعراً، وكاد أن
يهمل شعر من سواه من شعراء هذا الغزل^(١٨). وربما كان ذلك لإحساسه
بأن شخصية عمر، على المستويين : الحياتي والشعري، تصلح أكثر من
غيرها لتمثيل مدرسة المحققين. وأعرف ما يميز شعر عمر الغزل هو هذه

القصائد التي يروى فيها مغامراته العاطفية في جنح الليل، والتي يلهو فيها مع صويحباته لهواً جماعياً ساذجاً يعكس ما أصاب المجتمع الحجازي في مكة والمدنية من تطورات حضارية^(١٩).

ومن هذه القصائد عينيته التي حرص القالي على روايتها كاملة^(٢٠)، وفيها يقول :

بهندٍ وأترابٍ هندٍ إذ الهوى حميعٌ وإذ لم نخش أن يتصدعا
تنوعتن حتى عاود القلب سقمه وحتى تذكّرت الحديث المؤدعا
فقلتُ لمطريهن بالحسنِ إما ضررت فهل تسطيع نفعا فتتفعا^(٢١)
فعمر لا يعنى بامرأة واحدة يسعى إلى وصالها، أو إدراك غاية أو قضاء وطر منها، سواء أكان حسياً أم وجدانياً - وإنما هو يتحدث عن صويحباته، هند وأترابها، فلا يشير إليهن إلا باستخدام نون النسوة التي يؤكد بها جماعية هذه المغامرة العاطفية. فلا تأخذنا مغامرات عمر الليلية إلى عالم الروى الشبقية التي يجدها قارئ الشعر العربي في مغامرات امرئ القيس على سبيل المثال^(٢٢)، فهو لم يكن يقصد في كثير من هذه القصائد إلى أبعد من تصوير ذلك اللهو الاجتماعي الماحن الذي أصبح سمة للمجتمعات المدنية في الحجاز لعصر بني أمية، تحرص عليها النساء أكثر مما يحرص عليها الرجال فيحتلن للقاء ذلك الفتى النجم صاحب الأشعار التي يتغنى بها ابن سريج، ويرسلن إليه من يغريه بلقائهن على غير علم منه، حتى إذا جاءهن نبأه بتدبيرهن، فيقول :

فقال اكتفل ثم التثم وات باغيا فسلم ولا تكثربأن تتورعا
فإني سأخفي العين عنك فلا ترى مخافة أن يفشو الحديث فيسمعا
فأقبلت أهوى مثل ما قال صاحبي لموعده أزجى قعوداً موقعا
فلما توافقنا وسلمت أشرقنت وجوة زهاها الحسن أن تتقعا
تباهن بالعرفان لما عرفتنى وقلن امرؤ باغٍ أكَلٌ وأوضعا
وقربن أسباب الهوى لمُتيم يقيس ذراعاً كلما قسن إصبعا

فلما تنازعن الأحاديث قلن لى
فبالأمس أرسلنا بذلك خالداً
فما جئنا إلا على وفق موعد
رأينا خلاءً من عيون ومجلسا
وقلنا كريمٌ نال وصل كرائم
فحق له فى اليوم أن يتمتعا^(٢٣)

وهو يروى خبر هذه المغامرة، فى شعره مدلاً على أقرانه؛ مرهواً
بسعى النساء فى طلبه، ورغبتهم فى وصله^(٢٤)، تلك الوصل الذى لا يعدو
أن يكون مجلساً للسمر يلتقى فيه الفتيان والفتيات، يمرحون قليلاً ويعبثون
قليلاً، ثم ينصرف كل إلى وجهته غير أثم.

«ويدرك من يمعن النظر فى هذه القصائد أن غاية الشاعر الأولى
كانت غاية فنية، يقصد بها أن يفلح فى رواية تلك الحركة المادية وال نفسية
للزائر العاشق، والمزورة المشدودة بين الحب والوجل. وذلك الحوار
"الدرامى" القريب أحياناً من لغة الحياة، أو لغة النساء، المفصح أحياناً عن
كثير من الخلجات النفسية الدقيقة. ولم يكن هم الشاعر أن يصف متعه
أو يتحدث عن شهواته أو يصف محاسن صاحبتة وصفاً تفصيلياً "حسياً"
يمكن من أجله أن تطلق عليه هذه الصفة. فالقصيدة تنتهى فى أغلب الأحيان
بالإشارة إلى متعة حسية يسيرة لا تتناسب مع الجهد الذى صوره الشاعر قبل
اللقاء، وكأنما كان هدف الشاعر أن يصور هذا الجهد وذلك الاحتيال للقاء
بكل ما يحملان من لحظات نفسية، فإذا انتهى إلى اللقاء كان حسبه من
الحديث عنه مجرد الإشارة أو الرمز»^(٢٥).

على أن من يقرأ أشعار عمر فى الأمالى، يدرك أن أبا على لم
يقصر اختياراته على ما يمثل جانب الغزل اللاهى فى شعر عمر وحسب،
بل اهتم كذلك بانتقاء نماذج من شعره الذى يقترب فيه إلى حد كبير من
الشعراء العذريين، حتى لتختلط بعض أشعاره بأشعارهم، فتراه يقول:

ما كنت أشعر إلا مذعر فتكم
أن المضاجع تسمى تبت الإبرا
لقد شقيت وكان الحين لى سببا
أن علق القلب قلباً يشبه الحجر
قد لمت قلبى فأعيانى بواحدة
وقال لى لا تلمنى وادفع القدرا

إن أكره الطرف يحسر دون غيركم ولست أحسن إلا نحوك النظرا
قالوا صبت فلم أكذب مقالتهم وليس ينسى الصبا إن والة كبرا^(٢٦)
وهو يمتزج أحيانا بروح هؤلاء العذريين، متمثلا طرائقهم فى التفكير
والتعبير على حد السواء، فيقول :

أعبدة ما ينسى مودتك القلب ولا هو يسليه رخاء ولا كرب
ولا قول واش كاشح ذى عداوة ولا بعد دار إن نأيت ولا قرب
وما ذاك من نغمى لديك أصابها ولكن حبا ما يقارب به حبا
فإن تقبلى يا عبد توبة تائب يتب ثم لا يوجد له أبدا ذنب
أذل لكم يا عبد فيما هو يتم وإنى إذا ما رامنى غيركم صعب
وأعدل نفسى فى الهوى فتعوقنى ويأصرنى قلب بكم كلف صب
وفى الصبر عمن لا يؤاتيك راحة ولكنه لا صبر عندى ولا لب^(٢٧)

واختيارات القالى من اشعار الغزلين فى عصر بنى أمية على هذا النحو - تقطع بثبوت ذلك التداخل الذى يجده قارئ الشعر العربى بين اشعار العذريين والمحققين. فإذا كان عمر لا يستطيع أن ينظر إلى امرأة غير محبوبته التى لا يصبر على فراقها، إلى غير ذلك من تنويعات المضمون العذرى كما مر فى النصين السابقين، فإن شعراء الغزل العذرى لا ينفقون كذلك عند حدود هذه التنويعات، وإنما يخرجون إلى مشارف المضامين التحقيقية، فيصفون محبوباتهم وصفا يقوم على بعض الحسية على ما نجد فى قول جميل :

سبتنى بعينى جوذر وسط ربرب وصدر كفأثور اللجين وجيد
تريف كما زافت إلى سيلقاتها مباهية طى الوشاح ميوذ^(٢٨)
أو قول مضر بن قُرط المزنى :

شهدت رب البيت أنك عذبة الشايبا وأن الوجنة منك عتيق^(٢٩)

وعلى كل، فقد عكست هذه النماذج الشعرية الوفيرة التى اختارها أبو على القالى، ورواها فى أماليه من الغزل فى العصر الأموى - جماع القيم

المضمونية التي عرفها شعر الغزل في هذا العصر باتجاهيه الوجداني واللاهى.

غير أن اللافت للنظر فى نماذج هذا الشعر، أن أبا على قد أهمل تمامًا الغزل الفاضح الذى يميل إلى المجون والإباحية، أو إلى الصراحة المكشوفة فى التعبير عن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة. كما أهمل تمامًا ما يعرف بالغزل بالمذكر الذى «يصور فى حقيقة الأمر مدى ما وصلت إليه الحضارة من انحطاط، وقد ظهر بصورته البشعة فى شعر كثير من شعراء العصر العباسى»^(٣٠).

ويذهب البحث إلى أن العلة فى ذلك ترجع إلى أمرين :
أولهما - ما اشتهر به القالى من ميل فى شخصيته إلى الاعتدال والخلق الحميد السوى، ومجانبة الرذائل والفواحش، والبعد عن المجون والتهتك.

والثانى - وهو الأهم، تمثل القالى للغاية التعليمية من وراء أماليه، فهو يقدم فيها لناشئة العلم والأدب فى الأندلس نماذج شعرية رفيعة تصلح للتقليد والتمثل. ولا يمكن أن يتصور أن أبا على القالى وقد عهدت إليه مسؤولية تثقيف طلبة العلم وتوجيه ذوقهم الفنى - يمكنه أن يدفع تلاميذه إلى المضى فى طريق أشعار المجون والخلاعة؛ فهو معلم فى المقام الأول، إن عرت مختاراته الشعرية من القيم والمثل الخلقية، فلا يجوز لها أن تتجاوز الموضوعات الوجدانية والعاطفية إلى ذلك اللون الذى يغلب عليه الفحش والمجون.

الانتصاف :

قد يبدو شعر الفخر والانتصاف كأنه دفاع عن النفس حين يشعر الإنسان فى غير موقف بأن ظلمًا يقع عليه، أو أنه يتعرض لإجحاف من حوله، فتتملكه حينئذ رغبة جامحة فى نفض أذى هذا الظلم عن نفسه، ويسيطر عليه إحساس قوى بالحاجة إلى الدفاع عن ذاته، وقد يكون هذا الدفاع فخراً فردياً بنفسه، أو فخراً جماعياً بقبيلته، أو حماسة تشحذ الهمم وتحث النفوس إلى الانتصاف بالقوة للفعل.

ويأتى شعر الانتصاف فى هذه الصورة بعد شعر الغزل من حيث الكم فى الأمالى، فقد روى أبو على منه اثنين وستين خبراً شعرياً (٦٢)، فيها عشر قصائد (١٠) وثنان وخمسون مقطعة (٥٢)؛ اشتملت جميعها على خمسمائة وستة وسبعين بيتاً شعرياً (٥٧٦)^(٣١). وغالبيتها من أشعار الجاهليين من أمثال: ذى الإصبع، وعمرو بن براقة، والأفوه الأودى، والمهلهل ابن ربيعة، والسموئل ابن عادىاء، وعروة بن الورد، وغيرهم؛ والإسلاميين من أمثال: يزيد ابن الحكم، والأعور الشنى، ومعن بن أوس، وعمرو بن شأس، وغيرهم؛ والأمويين من أمثال: الحكم بن عبدل، والمقنع الكندى، والبختري بن أبى صفرة، وغيرهم، وإن كان فيهم بعض العباسيين كابى سعد المخزومى، والخليل بن أحمد.

والفخر والحماسة هما المحوران اللذان يدور عليهما شعر

الانتصاف

فى الأمالى، فأما الفخر فهو «صفة مشتركة بين الشعراء جميعاً قديمهم وحديثهم، فلا يتصور شاعر قط لم يفخر بنفسه وإن لم يكن يستحق من الفخر شيئاً، بل كثير من الشعراء على مر العصور يعلم ويعترف بأنه لا يحمل مما يستحق أن يفخر به شيئاً، ومع ذلك لا يستطيع إلا أن يفخر، وكأنه يشعر بأنه يتميز بنوع من الموهبة غير المتاحة لكل الناس، وهى الشعر، ومن ثم يجد فى نفسه إحساساً خفياً بأنه يستحق أن يفخر بنفسه، فإن لم يفخر بشاعريته نفسها، فخر بنفسه فى أى صورة من صورها، ومعنى ذلك أنه يمكن القول بأن الشاعرية نفسها هى المصدر الأول للشعور بالفخر عند الشعراء، بالإضافة إلى ما يدعمها فى شخصية الشاعر من صفات تستحق الفخر»^(٣٢).

وشعر الفخر لون من المجابهة مع الآخرين، والتحدى لهم فى وقت يجد الشاعر نفسه محتاجاً إلى ما يدفع عنه ما رمى به من بطل؛ محتاجاً إلى من يسقط عن وجهه ذلك القناع المزيف الذى حاول بعضهم أن يلصقه زوراً به، على نحو ما فى عينية البختري بن أبى صفرة. فالقصيدة تعبر عن موقف انتصافى يحاول فيه الشاعر أن يبرأ ساحتته أمام المهلب من اتهام أم ولد عُمارة ابن قيس اليمحمدى له بعد أن أبى مراودتها له عن نفسه. وهو فى

دفاعه عن نفسه يرتكز على بعض القيم العربية الأصيلة، كحفظ الجار في غيبته مؤكداً على المبادئ الإسلامية التي يتخذ منها دليلاً يرفع ما رمى به من زور وبطل. يقول :

أَصْبُوا بِعِرسِ الجارِ إِنْ كانَ غائِباً وتلك التي تَسْتَكُّ فيها المِسامعُ
فلستُ ورب البيتُ أَصْبُو بِمِثلِها ورَبِّي راءِ ما صَنَعْتُ وسامِعُ
وإِسى لَتَها نى خَلاتِقِ أربَع عَنِ الفَحشِ فيها لِلكَرِيمِ رِوادِعُ
حِياءَ وإِسلامَ وشِيبَ وعِفَّةَ وما المَرُؤُ إلا ما حَبَتِهِ الطَّبائِعُ
وقَد كُنْتُ في عَصْرِ الشَّبابِ مُجَانِباً هَوَايَ فأنى الآنَ والشَّيبُ شائِعُ^(٣٣)
والقيمة الأخلاقية تبدو وكأنها عماد يتكى عليها الشعراء في فخرهم بأنفسهم وانتصافهم لذواتهم على نحو ما نقرأ في قول معن بن أوس :

لعمرك ما أهويت كفى لريبة ولا حملتني نحو فاحشة رجلى
ولا قادننى سمعى ولا بصرى لها ولا دننى رأبى عليها ولا عقلى
ولست بمأش ما حيت بمنكر من الأمر ما يمشى إلى مثله مثلى
ولا مؤثرا نفسى على ذى قرابتى وأوثر ضيفى ما أقام على أهلى^(٣٤)
والشاعر لا يعتمد في انتصافه الفردى والجماعى على القيم الخلقية وحسب، وإنما يصيب أشياء مما ألفه القوم من تفاخرهم بأحسابهم، وأنسابهم، فيقول على بن الغنّير الغنوى :

أبى لى أنى لن أعير والسدا دئباً ولم يذمم لعالى فأقصبنا
ولم انتسب يوماً سوى الأصل أبتى به ماكلاً يذنى لذلّ ومشرّبنا^(٣٥)
- ومن تفاخرهم بالعزة والمنعة، فيقول السموعل بن عادبء :

تُعيرنا أنا قليلٌ عديدُنا فقللتُ لها إن الكرام قليلُ
وما قل من كانت بقاياها مثلنا شباب تَسامى للعُلا وكهُولُ
وما ضربنا أنا قليل وجارُنا عزيز وجارُ الأكثرين ذليلُ
لنا جبل يحتلّه من نُجيرة منيع يردُّ الطرف وهو كليلُ

رما أصله تحت الثرى وسما به إلى النجم لروع لا يرام طويل^(٣٦)

وفى الأمالي شيء كثير من ذلك الشعر الذى ينتصف فيه الشاعر من نوى قرابته؛ معبراً عن موقفه تجاه الفرد الحاقط الذى ينفس عليه ما أوتى، أو الجماعة الجاهلة التى لا تقدره حق قدره. والشاعر فى هذه الحال يغلب عليه التعبير عن الموقف الانتصافى فى إطار صورة تقابلية عامة تركز على التناقض بين موقف الشاعر من أقربائه، وموقفهم منه. وتبدو مثل هذه الصورة التقابلية على نحو واضح فى قول المقنع

الكندى :

وإن الذى بينى وبين بنى أبى	وبين بنى عمى، لمختلف جدا
أراهم إلى نصرى بطاء وإن هم	دعونى إلى نصر أتيهم شدا
فإن يأكلوا لحمى وفرت لحومهم	وإن يهدموا مجدى بنيت لهم مجدا
وإن ضيعوا غيبى حفظت غيوبهم	وإن هم هؤوا غيبى هويت لهم رشدا
وإن زجروا طيرا بنحس تمرى	زجرت لهم طيرا تمر بهم سعدا
ولا أحمل الحقد القديم عليهم	وليس رئيس القوم من يحمل الحقدا ^(٣٧)

والمعنى على المستوى الفردى والجماعى تجده فى قول معن بن

أوس:

وذى رحم لملت أظفار ضغنه	بجلمى عنه وهو ليس له حلم
بماول رغمى لا بماول غيره	وكالموت عندى أن يخل به الرغم
ويشتيم عرضى فى المغيب جاهدا	وليس له عندى هوان ولا شتم
إذا سمعه وصل القرابة سامنى	لطعتها تلك السفاهة والإثم
وإن أدعاه للنصف ياب ويغيبى	ويدعو لحكم جائر غير الحكم
ويسمى إذا أبى تهديم صالحى	وليس الذى بينى كمن شأنه الهدم
يسود لوانى مغيمة ذو خصامة	وأكره جهلى أن يخالطه العدم ^(٣٨)

وهى صورة نلمحها بوضوح فى شعر أبى سعد المخزومى^(٣٩) ،
والأفوه الأودى^(٤٠) ، ويزيد بن الحكم الثقفى^(٤١) ، ولكنها تبدو محمولة على
جناح الفعل ورده فى قصيدة ذى الإصبع العدوانى، الذى لم يقف عند حدود
الانتصاف السلبى الذى ينكر فيه الشاعر موقف خصومه من نوى قرابته أو
غيرهم؛ وإنما يتخذ منهم موقفاً مضاداً، فلا يكتفى بالانتصاف على مستوى
القوة، بل يطمح فى الانتصاف على مستوى الفعل. يقول :

ولى ابن عم على ما كان من خلق	مختلفان فأقليله ويقيلنى
أزرى بنا أننا شالت نعامتنا	فخالى دونه بل خلته دونى
لولا أواصر قربى لست تحفظها	ورهة الله فى مولى يعادبنى
إذا بريتك برياً لا انجبار له	إنى رأيتك لا تنفك تبرينى
ماذا عليكم وإن كنتم ذوى رحى	ألا أجبكم إذ لم تجبوننى
يا عمرو إلا تدع شتى ومنقصتى	أضربك حيث تقول الهامة اسقونى
والله لو كرهت كفى مصاحبى	لقلت إذ كرهت قربى لها بينى
يا عمرو لو لنت لى الفيتى يسراً	سمحاً كريماً أجازى من يجازينى ^(٤٢)

فالانتصاف عند ذى الإصبع يقوم على فلسفة القصاص، الجزاء من
جنس العمل؛ تلك الفلسفة التى حرص الشاعر على تأكيدها فى آخر القصيدة
"أجازى من يجازينى" تقوم على الأنفة والاعتداد والإحساس بالقوة والقدرة
على المجابهة والتصدى.

أما الحماسة فلها محل واسع فى الشعر العربى منذ الجاهلية، إذ كان
غالب شعرائهم من فرسان القبائل وقوادها الذين تغطى الكلوم أبدانهم، ويملا
مثار النقع أنوفهم، ولا يحلولهم حديث إلا عن أيامهم وغزواتهم، «ولا نبعد
إذا قلنا إن الحماسة أهم موضوع استنفد قصائدهم، فقد سمرتهم الحروب،
وأمدتها شعراؤها بوقود جزل من التغنى ببطولتهم وأنهم لا يرهبون الموت،
فهم يترامون عليه تحت ظلال السيوف والرماح مدافعين عن شرف قبائلهم
وحماها. ويرتفع هذا الغناء بل قل هذا الصياح فى كل مكان، بحيث يخيل

إلينا أنه لم يكن هناك صوت سواه... ونحس في هذه الحماسة أثر الموجدة الشديدة والحد البالغ على خصومهم، فهم دائماً يتعرضون لهم ويهددونهم ويتوعدونهم انتقاماً مروعاً، وكان أشد ما يهيجهم أن يقتل منهم قتيل، فحينئذ تهيج القبيلة ويهيج شعراؤها هياجاً لا حد له، فإذا ثارت لنفسها وشفت غلها وحقدتها أخذ شعراؤها ينشدون أناشيد النصر»^(٤٣).

وقارئ الأمالي يقف على أمثلة كثيرة لذلك في الكتاب لعل أبنها رائية مهلهل بن ربيعة التي أنشدها بعد يومى "الفصيبة" و"واردات" وكانا لتغلب على بكر، وقتلوا فيهما بكرا أشد القتل، وقتل فيهما من ساداتهم همام بن مرة وبجير ابن الحارث بن عباد^(٤٤). وفيها يقول :

وتسألنى بُدَيْلَة عن أبيها	ولم تعلم بديلة ما ضميرى
فلو نبش المقابر عن كليب	فَيُخْبِرُ بالذنائب أى زير
بيوم الشعثمين لَقَرَّ عينا	وكيف لقاء من تحت القبور
وانى قد تركت بواردات	بجيرا فى دم مثل العير
ينوء بصدرة والرمح فيه	وَيَخْلِجُهُ خِدْبٌ كالبعير
هتكت به بيوت بنى عباد	وبعض القتل أشفى للصدر
وهمام بن مرة قد تركنا	عليه القشعمين من النسر
فلا وأبى جليلة ما أفانا	من النعم المؤبل والبعير
قتيل ما قتيل المرء عمرو	وجساس بن مرة ذو ضرير
تركنا الخيل عاكفة عليهم	كان الخيل تُمَحَضُ لى غدير ^(٤٥)

والقصيدة تمضى فى سائر أبياتها على هذا النحو الهادر الذى يتدفق حماسة، وانتفاضاً، وتفاخراً، وزهواً، وتشفيًا، وثأراً وغير ذلك من مشاعر تجتمع فى نفس صاحبها لتخلق فيه شعوراً قوياً بالانتصاف إزاء أعدائه وإزاء قومه، بل إزاء نفسه كذلك.

وعلى الرغم من تأثر شعر الحماسة بالإسلام تأثيراً كبيراً، على نحو ما يذهب إليه بعض العلماء الباحثين^(٤٦) إلا أن أبا على لم ينشد في الأمالي من حماسة الإسلاميين غير مقطوعة وحيدة لعبد الله بن سبرة الحرشي، يرثى بها يده، وقد قطعت في بعض غزواته الروم، وفيها يقول :

وقائل غاب عن شأني وقائلة	هلا اجتبت عدو الله إذ صرعا
وكيف أركبه يسعى بئصله	نحوى وأعجز عنه بعد ما وقعا
ما كان ذلك يوم الروح من خلقي	ولو تقارب مني الموت فاكتنعا
فإن يكن أطرب بون الروم قطعها	فقد تركت بها أوصاله قطعها
وإن يكن أطرب بون الروم قطعها	فإن فيها بحمد الله منتفعا
بناتين وجد موراً أقيم بها	صدر القناة إذا ما آنسوا فزعا ^(٤٧)

وفي هذا الشعر تمتاز الحمية العربية الأصيلة بكل ما فيها من غريزية وفطرية تتأجج في الصدور، بالإيمان المستقر في الأعماق، والرضى بقضاء الله والتسليم بمشيئته والخضوع لقدرته - مع إصرار الشاعر على مواصلة الجهاد بما يعكس الأثر الإسلامي الواضح في شعر الحماسة.

الرثاء :

يعد فن الرثاء من أبرز الموضوعات في شعر الأمالي؛ فقد روى القالى منه اثنين وخمسين خبراً شعرياً (٥٢)، فيها أربع قصائد (٤) وثمان وأربعون مقطوعة (٤٨)؛ اشتملت جميعها على ثلاثمائة وسبعة وتسعين بيتاً شعرياً (٣٩٧)^(٤٨)، غالبيتهم لشعراء من العباسيين أمثال : مسلم بن الوليد، وأبى العتاهية، والعطوى، والخثعمي، والعتبي، والحسين بن مطير؛ والجاهليين أمثال : قيس بن زهير وفاطمة بنت شداد؛ وبعضهم من المخضرمين، أمثال : سلمة بن يزيد، والخنساء، وأبى خراش، ومتمم بن نويرة، ولم يرو من أشعار الأمويين في الرثاء إلا لبعضهم كالعجير السلولى، وهشام أخى ذى الرمة.

ولشعر الرثاء ثلاثة جوانب رئيسة يدور الشعراء في إطارها، وهي :
الندب، والتأبين، والعزاء. فأما الندب، فيعكس لنا لوحة الشاعر المتقدمة على
المرثي، وهو يصدر في كثير من الأحيان عن مشاعر صادقة. وفي الأمالي
شيء كثير من الرثاء الذي يدور في فلك **الندب والتفجع**^(٤٩)، كآبيات متمم بن
نويرة التي تفيض لوعة وحرقة في رثائه لأخيه مالك الذي قتل في حروب
الردة بأمر من خالد بن الوليد، فرثاه رثاءً حاراً أنشد منه أبو علي قوله:

لقد لامني عند القبور على البكا رفيق لتذراف الدموع السوافك
أمن أجل قبر بالملأ أنت نائح على كل قبراً وعلى كل هالك
فقلت له إن الشجا يبعث الشجا فدعني فهذا كله قبر مالك
ألم تره فينا يُقسّم ماله وتأوى إليه مُرملات الضرائك^(٥٠)

ويميل الشعراء في التأبين إلى الثناء على الميت احتفالاً به وتمجيذاً
له حتى تظل ذكراه خالدة على مر الزمان، لا تمحى ولا يصيبها الزوال أو
النسيان. والتأبين غالب على كثير من الرثاء في الشعر العربي عامة، وفي
أشعار الأمالي بصفة خاصة^(٥١).

وقد يكون التأبين ظاهراً على نحو مباشر في المرثية، كما في قصيدة
فارعة بنت شداد ترثي أخاها :

نعم الفتى ويمين الله قد علموا يخلوا به الحى أو يغدو به الغادى
هو الفتى يحمى الجيران مشهده عند الشتاء وقد هموا ياخذ
الطاعن الطعنة النجلاء يتبعها مُتَعَجِرٌ بعدما تغلى يازباد
والسائبى الزق للأصحاب إذ نزلوا إلى ذراه وغيث الخوج الجادى^(٥٢)

وقد يكون ذلك الثناء خفياً غير مباشر يسرى فى أوصال القصيدة،
على نحو ما نجد فى الدالية المنسوبة إلى مسلم بن الوليد فى رثاء يزيد بن
مزيد :

أحقُّ أنه أودى يزيد تأمل أيها الناعى المشيد^(٥٣)

فقد استطاع الشاعر أن يركز عدسته على جملة من الصفات الجزئية
التي تميز بها المرثي، والتي تجعله يبدو فى سياق التأبين داخل القصيدة،

كانه محور لجميع الأحداث الحياتية من وجهة نظر الشاعر، وربما بدت هذه الصورة أكثر وضوحًا إذا ما قورن بين هذه المرثية، وبين مديح الشاعر، إن صحت له القصيدة، للمرثى نفسه في لاميته :

أَجْرَرْتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِي الصَّبَا غَزَلٍ وَشَمَّرْتُ هِمَمُ الْغَدَالِ فِي الْعَذَلِ^(٥٤)

واللافت للنظر في نماذج شعر التآبين في مختارات القالى، هي ميل شعرانها إلى التركيز على جانبين أساسيين في تآبين المرثى، أولهما - التأكيد على حواية المرثى جملة من خصال الخير، وإثباتها له، فتقول فارعة بنت شداد :

جَمَاعُ كُلِّ خِصَالِ الْخَيْرِ قَدْ عَلِمُوا زَيْنُ الْقَرِينِ وَنَكْلُ الظَّالِمِ الْعَادِي^(٥٥)

ويقول كعب بن سعد الغنوى :

جَمُوعٌ خِلَالِ الْخَيْرِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ إِذَا جَاءَ جِيَاءٌ بِهِنْ ذَهَبُ^(٥٦)

والثانية - هي حرص الشعراء على المبالغة في صفات المرثى، بإثبات الصفة له في حالتها العظمى في سياق التآبين، فتري المرثى دائمًا، وقد غلب حلمه على سورة جهله، فيقول كعب بن سعد :

حَلِيمٌ إِذَا مَا سَوْرَةُ الْجَهْلِ أَطْلَقَتْ حُبَى الشَّيْبِ لِلنَّفْسِ اللَّجُوجِ غَلُوبُ^(٥٧)

- لا يخون الجار في غيبته ولا يجبن عن لقاء العدو يوم الورع، يقول كعب :

أَخِي مَا أَخِي لَا فَاحِشٌ عِنْدَ بَيْتِهِ وَلَا وَرَعٌ عِنْدَ اللَّقَاءِ هَيُوبُ^(٥٨)

- كريم في العسرة على ضيق الحال، يقول :

بَيْتُ النَّدَى يَا أُمَّ عَمْرٍو ضَجِيعَهُ إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي الْمُتَّقِيَاتِ حَلُوبُ^(٥٩)

وهكذا فالمبالغة عنصر هام في التآبين، كما هي عنصر هام في المدح، فكلاهما يسعى إلى تعظيم الآخر، المرثى أو الممدوح، والثناء عليه.

أما التعازى فيذور شعراء الرثاء فيها على جملة من الحكم والمواعظ، غارقة في جو من الإذعان للمشينة العليا، والاستسلام لإرادة القدر^(٦٠). وغالبًا ما ينصب عزاء الشاعر على إحساسه بعظم مصابه،

وعجزه عن دفع هذا المصائب، فلا يجد أمامه سوى التسرية عن نفسه، وعن
أحباء المرثى وقربائه، يقول كعب بن سعد :

غينا بخير حِقْبَةٍ ثُمَّ جَلَحْتُ علينا التي كلُّ الأنام تُصِيبُ
فَأَبَقْتُ قَلِيلًا ذَاهِبًا وَتَجَهَّزْتُ لآخرَ والراجي الخلودَ كَذُوبُ
وَأَعْلَمُ أَنَّ الْبَاقِيَ الْحَيَّ مِنْهُمَا إلى أجل أقصى مَدَاهُ قَرِيبٌ^(١١)

وقد تخرج المرثية عن ذلك الإطار الضيق، إلى مجال أكثر رحابة
واتساعاً، عند بعض من أصابوا ألواناً من الرقي والتقدم الحضارى، وصلَّهم
بطرف من التفكير الفلسفى، يسمح لهم بتصور العزاء مضغراً بجدلية الحياة
والموت والخلود؛ فالحياة فانية ما فى ذلك ريب، والموت نهاية محتومة
مقدرة على كل حى، والخلود هو ما ينبغى أن يشغل الإنسان على المستويين
الدينى والدنيوى معاً.

ولا شك فى أن أبا العتاهية بتكوينه النفسى الخاص، وبانصرافه كثيراً
إلى شعر الزهد والوعظ، كان مهياً لأن يلج من هذا الباب، فنقرأ له فى
الأمالى، رائيًا أحدهم :

وقد كنتُ أغدو إلى قصرِهِ فقد صِرتُ أغدو إلى قبرِهِ
أخْ طالما سَرَّنى ذِكْرُهُ فقد صرتُ أشجى لَدَى ذِكرِهِ
وكنْتُ أُرانى غنيًّا به عن الناس لو مُدَّ فى عُمرِهِ
تظل نهارك فى خيرِهِ وتأمَنُ ليلك من شرِّهِ
فصارَ عَلىَّ إلى رَبِّهِ وكانَ عَلىَّ فتى دَهْرِهِ
أتته المنيَّة مغتالَةً رويدا تَخَلَّسُ من سِرِّهِ
فلم تُغنِ أجنادهُ حَوْلَهُ ولا المُزْمِعُونَ عَلى نصرِهِ
وخلَّى القصور التى شادها وحلَّ من القبر فى قَعْرِهِ
وبُدِّلَ بالفِرش بُسْطُ الثرى وطيبَ ندى الأرض من عطْرِهِ
وأصبح يُهْدَى إلى منزلِ عميقٍ تُؤنِّقُ فى حَفْرِهِ

تَغْلِقُ بِالرَّبِّ أَبْوَابَهُ إِلَى يَوْمٍ يُؤْذَنُ فِي حَشَرِهِ
أَشَدُّ الْجَمَاعَةِ وَجَدًا بِهِ أَشَدُّ الْجَمَاعَةِ فِي طَمَرِهِ
فَلَسْتُ مَشِيعَهُ غَازٍ يَا أَمِيرًا يَسِيرُ إِلَى ثَغَرِهِ
وَلَا مُتَلَقِّيَهُ قَافِلًا بِقَتْلِ عَدُوٍّ وَلَا أَسْرِهِ
وَتَطْرِيهِ أَيَّامُنَا الْبَاقِيَاتِ لَدِينَا إِذَا نَحْنُ لَمْ نُطْرِهِ
فَلَا يَتَّعِدُنْ أَخِي ثَاوِيَا فَكُلُّ سِمَاصِي عَلَى إِثْرِهِ^(٦٢)

فاستطاع أبو العتاهية أن يحول مرثيته إلى وعظٍ خفي يتخلق في سلاسة وتراسل حول دلالة التقابل التي حرص الشاعر على تأكيدها، بين ما كان فيه المرثي وبين ما آل إليه.

وهذه الجوانب الثلاثة التي يتوجه إليها شعر الرثاء (الندب والتأبين والعزاء)؛ لا تكاد تتفصل في أشعارهم، كما يظهر من مختارات القالي في أماليه^(٦٣) - والقصائد الطويلة منها على وجه الخصوص؛ وإنما يجد القارئ في القصيدة الواحدة شيئاً من الندب و شيئاً من التأبين، و شيئاً من العزاء. وإن غلب أحدها عليها أحياناً.

القيم والمثل :

كان العربي في العصر الجاهلي يعتمد في حياته على منظومة من القيم والمثل العليا التي تحكم تعاملاته مع الآخرين، ولما بعث الله متمم مكارم الأخلاق صلوات الله وسلامه عليه بالهدى ودين الحق؛ تأصلت كثير من هذه القيم وترسخ بناؤها، وانهار بعضها، وانزوى في ركن النسيان. واعتاد الشاعر العربي على مر العصور أن يعول في عطائه الشعري من زاوية المضمون على هذه المنظومة من القيم والمثل والأعراف الخلقية التي تسود بين أهله وقبيلته، وتتحكم في عصره ومجتمعه حائثة على الفضيلة والمثالية؛ كالشجاعة، والبأس، والعزة، والمنعة، والعفة والحكمة ورجاحة العقل، وغيرها من قيم البطولة العربية التي «تظهر الحياة وتضعدها وتعيد لها زهوها وامتلاءها»^(٦٤) بحيث «يصبح الوجود انعكاساً للذات في مثالية شخصية، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية»^(٦٥).

فكان الشعراء يفخرون على غيرهم بهذه القيم ومفرداتها، ويمدحون أشرفهم وساداتهم بها، ويهجون أعداءهم وخصومهم بضدها.

ولم يقنع كثير ممن تغلغت هذه القيم والمثل في أعماقهم، بأن تكون القيمة الخلقية عمادًا تقوم عليه أشعارهم؛ بل قصدوا إلى تمجيدها وتأكيداتها في أشعار مستقلة شغلت مكانة متميزة عند القوم.

وفي الأمالي من ذلك الشعر الذي يتغنى بالقيمة ويعلى من المثل الشيء الكثير؛ فقد روى أبو علي أنه خمسين خبرًا شعريًا (٥٠)، فيها قصيدة واحدة وتسع وأربعون قطعة (٤٩)، اشتملت جميعها على مائتين وتسعة وثمانين بيتًا شعريًا (٢٨٩) (٦٦)؛ لشعراء جاهليين من أمثال: قيس بن الخطيم، وحاتم الطائي، وتابط شرا، وغيرهم؛ وشعراء مخضرمين من أمثال: عرابة ابن أوس، وأبي الأسود الدؤلي؛ وشعراء أمويين من أمثال: أيمن بن خريم، وقطري بن الفجاءة، والمغيرة بن حبناء، وسعد بن ناشب؛ وشعراء عباسيين كإسحاق الموصلي.

والشاعر في هذا اللون من الشعر، على ما يظهر من مرويات القالي، قد يركز على قيمة واحدة كالكرم في قول إسحاق الموصلي:

وآمرة بالبخل قلت لها اقصرى	فذلك شيء ما إليه سبيل
أرى الناس خلان الجواد ولا أرى	بخلاً له في العالمين خليل
ومن خير حالات الفتى لو علمته	إذا نال شيئاً أن يكون ينيل
فإني رأيت البخل يُزرى بأهله	فأكرمت نفسي أن يُقال بخيل
عطائي عطاء الكثيرين تجملاً	ومالي كما قد تعلمين قليل ^(٦٧)

— أو الشجاعة، كما في قول قطري بن الفجاءة:

لا يركن أحدٌ إلى الإحجام	يوم الوغى متخوفاً لحمام
فلقد أرائني للرماح دريئة	من عن يميني مرةً وأمامي
حتى خضبتُ بما تحدر من دمي	أكناف سرجي أو عنان لجامي
ثم انصرفت وقد أصبت ولم أصب	جذع البصرة قارح الأقدام ^(٦٨)

— أو العفة، كما في قول أيمن بن خريم:

إذا المرء وُقِيَ الأربعين ولم يكن له دون ما يأتى حياء ولا سترُ
فدعه ولا تنفسْ عليه الذى ارتأى وإن جرَّ أسبابَ الحياة له الدهرُ^(٦٩)

وقد يجمع الشاعر جملة من هذه الخصال والقيم على نحو ما نجد فى قول قيس بن الخطيم :

أجودُ بمضنون التَّلاذ وإننى بسرُّك عمن سا لِنى لُصنينُ
وإن ضيَّع الإخوانُ سِرًّا فإننى كَتومٌ لأسرارِ العشيرِ أمينُ
سلى من جليسى فى الندى وما لقي ومن هولى عند الصفاء خدينُ
وأىُّ أخى حَرْبٍ إذا هى شَمِرتُ ومِذرَه خَصمٍ يا نَوَّارُ أكونُ
وهل يَحْذَرُ الجارُ الغريبُ فجيعتى وخونى وبعضُ المُقْرِفينِ خئونُ
وما لمعت عيني لُغْرَةً جَارَةٍ ولا ودَّعتُ بالذمِّ حينَ تبينُ
فهذا كما قد تعلمين وإننى لَجَلَدٌ على ريب الخطوب مَتِينُ
وإنى لأعتامُ الرَّجَالِ بَحَلَّتْنى أولى الرأى فى الأحداثِ حينَ تحينُ
أمرُّ على الباغى وَيَغْلُطُ جانبى وذو الوُدِّ أَخْلَوْنى له وأَلِينُ^(٧٠)

وعلى كل حال، فقد كان القالى حريصًا على انتخاب نماذج من هذا الشعر لما يحمله من قيم أخلاقية ومثالية، تعكس خصال المجتمع العربى وسماته الأصيلة، يعرف بها طلابه من أهل الأندلس؛ وتحفظ له الصورة الجادة الوقورة التى اشتهرت بها شخصيته، والتى تتفق مع طبيعة ما يقوم به فى مجتمع قرطبة من دور تعليمى بالدرجة الأولى.

الهوامش :

(١) اختلفت آراء القدماء حول تحديد عدد أبيات القصيدة على نحو قاطع. فهي تبدأ عند أبي الحسن الأخفش من ثلثه أبيات، (راجع ابن منظور، لسان العرب، طبعة دار المعارف : (قصد)). وأغلب الظن أنه يعول في ذلك على وجهة لغوية، فأقل الجمع ثلاثة، راجع بدير منولى حميد، ميران الشعر، دار المعرفة القاهرة ط ١ ١٩٧٠م : ص ١٣. ويذهب ابن جني إلى أن «في هذا القول من الأخفش جواز، والذي في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبواب أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فتسميه العرب قصيدة». (ابن منظور، لسان العرب : (قصد)). وليست القصيدة عند الفراء فيما رواه الباقلاني بسده عنه إلا عشرين بيتاً؛ يقول : «العرب تسمى البيت الواحد بيتاً، وكذلك يقال "الدرة البتيمة" لانفرادها، فإذا بلغ البيت أو الثلاثة فهي "نتفة"، وإذا بلغ العشرة تسمى "قطعه"، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى "قصيداً"». (الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر ط ٤ دار المعارف ١٩٧٧م : ص ٢٥٧). ويعرض ابن رشيق في ذلك لرأيتين مختلفتين؛ فيقول : «وقيل : إذا بلغت الأبيات سبعة فهي فصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب.... ومن الناس من لا يعد الفصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو سبت واحد». ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥ دار الجيل بيروت ١٩٨١م : ١ / ١٨٨، ١٨٩.

ولم يستطع أي من هذه الآراء أن يغلب على غيره، حتى لتجد الفيروزآبادي في القرن التاسع مضطراً إلى الجمع بين ما ذهب إليه الأخفش وابن جني على ما بينهما من ناعذ، فيقول : «والقصيدة : ما لم شطر أبياته وليس إلا ثلاثة أبيات فصاعداً، أو ستة عشر فصاعداً». الفيروزآبادي، القاموس المحيط ط. عالم الكتب بيروت (د.ت) : (قصد)

وعلى كل فالقراءة أميل إلى الاتكاء على ما ذهب إليه ابن جني من أن الراجح في أبيات الفصيدة أن تزيد على خمسة عشر بيتاً، وذلك لأنه اعتمد في رأيه على استقرار الاستعمال الشعري عند العرب، ولم يؤسسه كغيره على موقف لغوي (الفراء) أو عروصي (ابن رشيق).

ومن ثم فقد استقر البحث على أن الفصيدة تبدأ أبياتها من ستة عشر بيتاً فأكثر، وأن القطعة تبدأ أبياتها من أربعة أبيات وحتى خمسة عشر بيتاً، وأن البيتين والثلاثة نتفة، وأن البيت المفرد يتيم.

(٢) راجع الأمالي، طبعة دار الكتب العلمية بيروت (د.ب)، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٦م؛ الجزء الثاني : ٦٢.

(٣) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣١٤.

(٤) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٣٧.

(٥) ولما كانت هذه القراءة تسعى إلى الكشف عن فنية النص الشعري المروى في أمالي القالى على مستوى قيم المضمون الشعري (الباب الأول) ومستوى جماليات الأداء الفني (الباب الثاني) فقد ارتأت القراءة التركيز على تناول أشعار المقطعات والقصائد دون غيرها من النصوص الشعرية المروية في كتاب الأمالي.

(٦) المفصود بالخبر الشعري هو النص الشعري المروى في كتاب الأمالي.

(٧) راجع قصائد الغزل في الأمالي، الجزء الأول : ٣٦، ١٤٨. والحرء الثاني : ٤٩، ٦٢، ٨٢، ١٠٧، ٢٢٧، ٢٢٩، ٣١٤.

ومقطعات الغزل في الأمالي، الجزء الأول : ١٤، ٢٢، ٤٣، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٤٣، ٤٩، ٥٤، ٦٥، ٧٠، ٧٨، ٧٩، ٨٤، ٨٥، ٨٧، ٨٨، ١٠٠، ١٠١، ١١٨، ١٣١، ١٤٠، ١٤١، ١٥٥، ١٥٦، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٠، ١٨٣، ١٨٧، ١٩٠، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٣، ٢٠٧، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٣٠، ٢٥٤. والجزء الثاني : ٥، ٩، ١٠، ١٥، ١٩، ٢٠، ٢٤، ٢٥، ٣٣، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٨، ٥٦، ٥٧، ٦١، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٨٦، ٨٧، ١١٠، ١١٣، ١٢٤، ١٤٠، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٥، ١٨٣، ١٩٦، ١٩٧، ٢٦، ٢١٩، ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٧، ٢٩٣، ٣٠٠، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١٤.

(٨) اختلف الباحثون والدارسون حول فن الغزل العذري في العصر الأموي، وهم في ذلك بين فريقين؛ أحدهما يؤكد جدة هذا الفن؛ كـ طه حسين، حديث الأربعاء ط ١٣ دار المعارف ١٩٨٢م : ج ١ ص ١٨٨ - ١٩٤، ٢١٩ - ٢٢٦. و عبد الستار الجوارى، الحب العذري : نشأته وتطوره، ط مكتبة المتنبى، بغداد - دار الكتاب، القاهرة، (د.ت) : ٣٦ - ٥٧. وشكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط ٢ جامعة دمشق ١٩٦٤م : ص ١٩١، ١٩٢، ٢٥٠، ٢٥١. وعبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي ط ١ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٦م : ص ٧٢، ٧٣.

والآخر يرى أن هذا الفن امتداد للون من ألوان الغزل في العصر الجاهلي؛ كما نجد عند نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري؛ ط دار الثقافة - الدار البيضاء ١٩٨٢م : ص ١٦٠ - ١٦٥. وأحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، ط ٣ دار نهضة مصر ١٩٧٣م : ص ١٥٨ - ١٦١. وحسين نصار، قيس ولبنى؛ شعر ودراسة (ديوان قيس ابن ذريح، الدراسة) ط مكتبة مصر (د.ت) : ٩ - ١٩. والقراءة أميل إلى رأي هذا الفريق.

(٩) نجيب البهيتي، تاريخ الشعر العربي : ١٤٨.

(١٠) المصدر السابق : ١٤٨.

(١١) راجع طه حسين، حديث الأربعاء : ١ / ١٩٤، ٢٢٣، ٢٢٤.

- (١٢) الأمالى، الجزء الثانى : ١٠٩، ١١٠، وراجع القصيدة فى ديوان كثير، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت) : ٩٥ - ١٠٣.
- (١٣) عبد القادر القط، فى الشعر الإسلامى والأموى : ١٠٠.
- (١٤) راجع فى موقف العنريين من الرقباء والوشاة - الأمالى، الجزء الأول : ٧١، ٧٨. والجزء الثانى : ٢٥، ٦٢، ٧٤، ٨٢، ١٦٠، ٢٨٠، ٣٠٦.
- (١٥) الأمالى، الجزء الثانى : ٢٩٩، ٣٠٠. وراجع القصيدة فى ديوان جميل، تحقيق حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٧م : ص ٦١ - ٦٧.
- (١٦) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٦٣، وانظر القصيدة فى ديوان كثير : ١٠٨ - ١١٥.
- (١٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٤٩، وانظر القصيدة فى شعر أبى صخر الهذلى، تحقيق نوري حمودى القيسى ضمن [شعراء أمويون (٩ - ١٣٢)] ط ١ عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية بيروت ١٩٨٥م : ص ٩٣ - ٩٧.
- (١٨) روى القالى لعمر بن أبى ربيعة عشرين مروية شعرية (٢٠) اشتملت على مائة وخمسة وعشرين بيتاً (١٢٥) - الأمالى، الجزء الأول : ٢٣، ١٩٥، ٢٢٩. والجزء الثانى : ٩، ١٥، ١٩، ٢٤، ٣٩، ٤٩، ٥٠، ٧٤، ٧٨، ١٨٣، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١٤. بينما اقتصر على رواية سبع مرويات (٧) للأحوص اشتملت على عشرين بيتاً (٢٠) فقط - الأمالى الجزء الأول : ١٦، ٣٣، ٤٦، ٦٩. والجزء الثانى : ٣، ١٦٤؛ ومروية واحدة فقط للعرجى اشتملت على ثمانية أبيات - الأمالى؛ الجزء الأول : ١٦٣.
- (١٩) راجع : كارلوناينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، ط ٢ دار المعارف ١٩٧٠م : ص ١١٩ - ١٣٥. وطه حسين، حديث الأربعاء : ١ / ١٨٨ - ١٩١. وعباس محمود العقاد، عمر بن أبى ربيعة شاعر الغزل، مجموعة أعلام الشعر ط ١ دار الكتاب العربى بيروت ١٩٧٠م : ص ١٨ - ٢٦. ونجيب البهيتى، تاريخ الشعر العربى : ١١٧ - ١٤٧. وشوقى ضيف، الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية ط ٤ دار المعارف ١٩٧٩م : ص ٣٢ - ٣٨، ١٦٧ - ١٧٧، ٢٥٢. والتطور والتجديد فى الشعر الأموى، ط ٨ دار المعارف ١٩٨٧م : ص ٢٢١ - ٢٢٨؛ وتاريخ الأدب العربى، العصر الإسلامى ط ١٠ دار المعارف ١٩٨٦م : ص ١٣٩ - ١٤٨.
- (٢٠) راجع الأمالى، الجزء الثانى : ٤٩ - ٥٠ عدا البيت الثانى.
- (٢١) الأمالى : الجزء الثانى : ٤٩. وانظر القصيدة فى ديوان عمر بن أبى ربيعة، تحقيق عبد الأمير على مهنا، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٦م : ص ٢١٦ - ٢١٨.
- (٢٢) راجع ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط ٤ دار المعارف ١٩٨٤م، ص ١١، ١٢، ٣١ - ٣٥ وغيرها.

(٢٣) الأمالي، الجزء الثاني : ٥٠.

(٢٤) راجع في شغف عمر بنفسه، وافتتانه بها وأثر ذلك في شعره : شوقي ضيف، الشعر والغناء في مكة والمدينة : ٢٦٢ - ٢٩٤. والتطور والتجديد في الشعر الأموي : ٢٢٩ - ٢٣٤. وشكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام : ٣٨٩ - ٣٩١. وعبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي : ١٩٦ - ٢٠٦. وعباس العقاد، عمر بن أبي ربيعة : ٣٧، ٣٨. وانظر نماذج من ذلك الشعر، الأمالي، الجزء الثاني : ٢٤، ١٨٣.

(٢٥) عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي : ١٧٤، ١٧٥. وراجع العناصر القصصية في شعر عمر بن أبي ربيعة؛ العقاد، عمر بن أبي ربيعة : ٥٧، ونجيب البهيتي، تاريخ الشعر العربي : ١٥٥ - ١٦٠. وشوقي ضيف، الشعر والغناء في مكة والمدينة : ٢٠، ٢٦٤، ٢٦٥؛ والتطور والتجديد في الشعر الأموي : ٢٣٤ - ٢٣٩.

(٢٦) الأمالي، الجزء الثاني : ٣٠٩، راجع الديوان : ١٦٩.

(٢٧) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣٩، وراجع الديوان : ٦٨.

(٢٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣٠٠.

(٢٩) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٥٨.

(٣٠) عثمان موافى، التيارات الأجنبية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط ٢ دار المعرفة الجامعية ١٩٩١م : ص ٢٧٧ - ٢٩١. وراجع في الغزل بالمدكر؛ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي : العصر العباسي الأول، ط ٩ دار المعارف ١٩٨٦م : ص ١٧٦ - ١٧٩. ومحمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط دار العلوم العربية، ١٩٨٨م : ص ٥٤٦ - ٥٥٢.

(٣١) راجع قصائد الانتصاف في الأمالي، الجزء الأول : ٦٨، ٥٥، ٢٥٩، ٢٦٩. والجزء الثاني : ١٠٢، ١٢٢، ١٢٩، ١٣٧، ١٤١، ٢٨٤. ومقطعات الانتصاف في الأمالي، الجزء الأول : ١١، ١٤، ٣٥، ٤٧، ٦٧، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٥، ٩٦، ١٠٧، ١٣٥، ١٥٢، ٢٣٩، ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٦٥، ٢٨٠. والجزء الثاني : ٣، ٨٨، ٩٢، ١٠١، ١٢٣، ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٧٠، ١٧٢، ١٨١، ١٨٩، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٤٤، ٢٢٥، ٢٣٤، ٢٦١، ٢٦٧، ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٤، ٣٠١، ٣١٨.

(٣٢) عبد الحليم حفنى، شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م : ص ٣١٩.

(٣٣) الأمالي، الجزء الثاني : ١٣٧، وراجع صدر الدين البصرى، الحماسة البصرية، تحقيق عادل سليمان جمال، الجزء ان، الأول والثاني، ط المجلس الأعلى للشتون الإسلامية ١٩٧٧م : ٢ / ٢٧٦، وتحقيق مختار الدين أحمد، ط ٣ عالم الكتب بيروت ١٩٨٣م : ٢ / ١٧، ١٨.

(٣٤) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٣٤.

- (٣٥) المصدر السابق، الجزء الثاني: ١٨١، وانظر: الأمدى، المؤلف فى أسماء الشعراء، تحقيق كرانكو، ط مكتبة القدسي القاهرة ١٣٥٤هـ : ص ١٦٤.
- (٣٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٦٩، وديوان السموعل، تحقيق محمد حسن ال ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٥م : ص ١٠، ١١.
- (٣٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٨١، وانظر ديوانه، تحقيق بوري حمودى الفسى [سعرأ أمويور (ص ١٩١-٢١٦)]: ٢٠٣-٢٠٥.
- (٣٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٠٢، وانظر : الحصرى القيروانى، زهر الاداب وثمار الألباب، تحقيق على محمد الحاوى، ط ١ القاهرة ١٩٥٣م : ٢ / ٨١٨.
- (٣٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٥٩.
- (٤٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٢٤.
- (٤١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٦٨.
- (٤٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٥٥ - ٢٥٧، وانظر : المفضل الصبى، المفصلبات، تحقيق أحمد شاكرو عبد السلام هارون، ط ٧ دار المعارف، ١٩٨٣م: ص ١٥٩، ١٦٠.
- (٤٣) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربى، العصر الجاهلى، ط ١١ دار المعارف ١٩٨٦م : ص ٢٠٢، ٢٠٣.
- (٤٤) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني : ٤ / ٤١ - ٤٤.
- (٤٥) الأمالى، الجزء الثاني : ١٣١ - ١٣٣، وانظر : الأصمعى، الأصمعيات، تحقيق احمد شاكرو عبد السلام هارون، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٦م : ص ١٥٤، ١٥٥.
- (٤٦) شوقي صيف، العصر الإسلامى : ١٨٠.
- (٤٧) الأمالى، الجزء الأول : ٤٧، ٤٨، وانظر : ابن فتيبة، عيون الأحبار، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م : ١ / ١٩٢.
- (٤٨) راجع قصائد الرثاء فى الأمالى، الجزء الأول : ٢٧٦. والجزء الثاني : ٤٨، ١٤٧، ٣٢٤.
- وراجع مقطعات الرثاء فى الأمالى، الجزء الأول : ٣٢، ٣٩، ٤٠، ٤٧، ٦١، ٦٢، ١٢٧، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦. والجزء الثانى : ١، ٢، ٧٢، ٧٣، ٨٥، ٩٥، ١٠٣، ١٠٤، ١١٨، ١١٩، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٧، ١٦٣، ٢٧٤، ٢٧٨، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣.
- (٤٩) راجع شعر النذب فى الأمالى، الجزء الأول : ٣٢، ٣٩، ٦١، ٦٢، ٢٦١. والجزء الثانى : ١، ٢، ٧٣، ٨٤، ٩٥، ١٤٧، ١٦٣، ٢٧٨، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.
- (٥٠) الأمالى، الجزء الثانى : ١ وانظر : المرزوفى، شرح ديوان الحماسه، تحقيق احمد امس وعند السلام هارون، ط دار الجبل بروت ١٩٩١م : ٢ / ٧٩٧.

(٥١) راجع التأبين في شعر الأمل، الجزء الأول : ٢٦٣، ٢٧١، ٢٧٥، ٢٧٦. والجزء الثاني : ١، ٢، ٤٧، ٨٤، ١٠٣، ١٠٤، ١١٨، ١١٩، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٧، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.

(٥٢) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣٢٤، وانظر القصيدة في الأغاني : ١٢ / ١١١.
(٥٣) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٨٤٤. وانظر الديوان تحقيق سامي الدمان ط ٢ دار المعارف ١٩٧٠م : ص ١٤٧. ويظهر من توثيق القصيدة أنها لأبي محمد التيمي؛ انظر محمد مصطفى أبو شوارب، الشعر في أمالي القالي توثيق وتقويم، أطروحة ماجستير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٩٨م : ص ٤٩٦.

(٥٤) راجع ديوان مسلم بن الوليد : ١.

(٥٥) الأمل، الجزء الثاني : ٢، ٣.

(٥٦) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٤٩، وانظر القصيدة في الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٦م : ٩٥ - ١٠٠.

(٥٧) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٥٠.

(٥٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٥٠.

(٥٩) الأمل، الجزء الثاني : ١٥٠.

(٦٠) راجع شعر العراء في الأمل، الجزء الأول : ٢٦٣، ٢٧١، ٢٧٤، ٢٧٦. والجزء الثاني : ٨٤، ١٤٧، ٢٧٤، ٣٢٤.

(٦١) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٤٩.

(٦٢) الأمل، الجزء الأول : ٢٧٦، ٢٧٧. وراجع أبو العنايه أسعاره وأخباره، تحقيق شكري فيصل، مكتبة دار الملاح، دمشق (د.ت) : ١٨١ - ١٨٣.

(٦٣) الأمل، الجزء الأول : ٢٦٣، ٢٧١، ٢٧٦. والجزء الثاني : ٤٨، ٧٣، ٧٤، ١٤٧، ٣٢٤.

(٦٤) أدونيس (على أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، ط ١ دار العودة ١٩٧١م : ص ١٦.

(٦٥) أدونيس، المصدر السابق : ١٦.

(٦٦) راجع في شعر القيم والمثل، الأمل، الجزء الأول : ٣١، ٣٨، ٧٣، ٧٨، ٩٣، ١٢٧، ١٥٠، ٢١٠، ٢٥٢ (قصيدة) ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٧٤. والجزء الثاني : ٤٥، ٤٦، ١٢٧، ١٣٦، ١٣٨، ١٦٥، ١٧٤، ١٧٧، ١٨٢، ١٩٠، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٢٤، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٩، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣١٢، ٣١٩.

-
- (٦٧) الأمالى، الجزء الأول : ٣١، وانظر الأغاني : ٣ / ٣٢٢.
- (٦٨) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٩٠، وانظر شعر الخوارج، جمع وتقدم إحسان عباس، ط ٢ دار الثقافة بيروت ١٩٧٤م : ص ١١٢.
- (٦٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٧٨، وانظر الأغاني : ١٧ / ٢٣٩.
- (٧٠) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٧٧، وانظر ديوان ابن الخطيم، تحقيق باصر الدين الأسد، ط ٣ دار صادر بيروت ١٩٩١م . ص ١٦٢ - ١٦٦.

الفصل الثاني :

مضامين ثانوية

المديح :

كان المديح من أهم الموضوعات التي تناولها الشاعر العربي، وقت أن كان هذا الشاعر يحتل مكان الريادة في قبيلته في العصر الجاهلي، وصار أهم موضوعات الشعر العربي، بعد أن تحول الشاعر إلى منبر يروج لأفكار جماعته، ويدعو لمعتقداتها، أو يمجّد سيرة شخص ما أو يعلى من شأنه.

فاحتلت قصيدة المديح مكانة باسقة في التراث الأدبي والنقدي على حد سواء، إذ كان الشعراء يتخذونها وسيلة للتغنى بالقيمة التي تحرص التقاليد القبلية على إبرازها بالنسبة للجاهليين، «ثم تطور الأمر بعد ذلك فأصبحت هذه القيمة محل تعلق الأفراد، وتحول المديح بالتالي إلى أن يكون ثناءً موجهاً للفرد»^(١)، حتى صارت قصيدة المديح شعراً رسمياً تعنى به الدولة على جميع مستوياتها، وحتى أصبح لها مجموعة من التقاليد والقواعد الفنية التي استقرأها النقاد، واعتمدوها أساساً لهذا الغرض الشعري^(٢).

وعلى الرغم من ذلك فشعر المديح لا يتمتع بشيء من هذه المكانة الواسعة فيما اختاره أبو علي من شعر ورواه في كتابه الأملالي فالمديح من الموضوعات الثانوية لأشعار هذا الكتاب؛ إذ لم يرو أبو علي شيئاً من قصائد المديح الطويلة، واقتصر على رواية أربع وثلاثين مقطوعة شعرية (٣٤) منه، اشتملت على مائتين وستة وثلاثين بيتاً (٢٣٦)^(٣).

وربما شاع عن أشعار المديح في الأملالي أنها قد أولت عناية كبيرة بمدائح الشعراء المشاركة في خلفاء بني أمية، وعمالهم، وأن أبا علي قد تحاشى قدر الإمكان رواية مدائح الشعراء في بني العباس ورجال دولتهم، على أساس أنه قد ألف هذا الكتاب وهو يعيش في كنف دولة أموية في الأندلس.

والحق أن في الأملالي شيئاً كثيراً من مدائح الأمويين وولاتهم؛ كمدح كثير عبد الملك، ومدح أبي نخيلة مسلمة بن عبد الملك، وليلي الأخيالية الحجاج، ومدح أبي جويرية خالد ابن عبد الله^(٤) إلا أن ذلك لا ينفي رواية القالي الكثير من مدائح العباسيين وولاتهم؛ كمدح إبراهيم ابن المهدي

المأمون، ومدح أبي العتاهية عمرو بن العلاء، وبكر بن النطاح أبا دلف العجلي، وأحدهم معن بن زائدة، ومدح المجشر عبد الله الطاهري^(٥).

وعلى كل، فقد دارت المدائح التي انتخبها القالي في أماليه، حول قيمتين خلقيتين رئيسيتين؛ إحداهما - القوة ومالها من الغلبة والقدرة، كما في قول كثير مادحاً عبد الملك :

أحاطت يده بالخلافة بعد ما	أراد رجال آخرون اغتيالها
فما أسلموها عنوة عن مودة	ولكن بحمد المشرفي استقالها
وكنت إذا نابتك يوماً مُلِمَّة	نبت لها أبا الوليد نبأها
سموت فأدركت العلاء وإنما	يلقى عليّات الغلا من سَمَها
وصلت فالت كَفُّكَ المجد كله	ولم تبلغ الأيدي السَّوامي مَصَالها ^(٦)

وثنتاهما - الكرم والسخاء والجود، كما في قول أبي العتاهية مادحاً عمر بن العلاء :

إنى أمنت من الزمان وريبه	لما علفت من الأمير حبالا
لو يستطيع الناس من إجلاله	لحذوا له حرّ الوجوه نعالا
ما كان هذا الجود حتى كنت يا	عَمرا ولو يوماً تزول لزالا
إن المطايا تشتكك لأنها	قطعت إليك سباسباً ورمالا
فإذا أتين بنا أتين مُخَفَّة	وإذا رجعن بنا رجعن ثقالا ^(٧)

ولا شك في أن المبالغة في هذين النموذجين، وغيرهما من أشعار المديح في الأمالي، بل في الشعر العربي بصفة عامة - هي المقوم التعبيري الأساسي الذي يعتمد عليه فن المديح، وخاصة في مراحل المديح الحرفي بعد العصر الجاهلي.

الوصف :

على الرغم من مكانة فن الوصف في شعرنا العربي القديم، إلا أن هذا الفن، لم يلق عناية كبيرة من أبي على القالي، كالمديح، فلم يرو القالي في أماليه من الوصف سوى اثنين وثلاثين خبراً شعرياً (٣٢)، منها قصيدة

واحدة، هي مقصورة أبي صفوان الأسدي^(٨)، وإحدى وثلاثون قطعة (٣١)، اشتملت جميعها على مائتين وسبعة عشر بيتاً (٢١٧)^(٩).

ولقد أهمل القالى فى مروياته الشعرية موضوعات الوصف الرئيسة الشائعة فى الشعر العربى، كوصف الحيوان (الناقة، والخيـل، والبقر الوحشى، وحمـار الوحش وغيرها)، ووصف الطبيعة، ووصف السلاح، والحروب، وغيرها؛ وعنى بوصف موضوعات معينة كالسحاب^(١٠)، والنار^(١١)، والمشيب^(١٢)؛ فضلاً عن روايته لشعر كثير فى أبواب تقوم على الوصف على الرغم من توجهه مقطوعاتها الشعرية إلى مضامين متعددة، كوصف الحديث^(١٣)، ووصف طول الليل^(١٤)، ووصف البكاء والدموع^(١٥)، ووصف عناق الحبيب^(١٦)، والشعر^(١٧)، وفتور الطرف^(١٨)، والريق^(١٩)، وطروق الخيال^(٢٠)، ومشى النساء^(٢١)، والقيان والعود^(٢٢).

الحنين والأغتراب :

تتصل موضوعات شعر الحنين، اتصالاً وثيقاً بالطابع الغالب على الشعر فى كتاب الأمالى. فلا شك فى أن هناك أصرة متينة تجمع بين موضوعات من مثل : بكاء الحماثم، ووصف الليل الطويل، وتباعد الأحبة، ومفارقة الخلان والأوطان، والحنين إلى الماضى، والاشتياق إلى ذكريات الماضى التى لا يمـحى صدعها من النفس -وبين السمة العاطفية والوجدانية التى تميز منتخبات القالى من الشعر فى كتاب الأمالى، والتى تظهر على نحو شديد الوضوح فى شيوع شعر الغزل كما مر بنا من قبل^(٢٣).

وقد روى أبو على القالى فى أماليه من شعر الحنين ثلاثة وعشرين خبراً شعرياً (٢٣)، فيها قصيدة واحدة^(٢٤)، وثلثان وعشرون مقطوعة (٢٢)؛ اشتملت جميعها على مائة وواحد وسبعين بيتاً (١٧١)^(٢٥).

وتبرز تجربة الحنين الفنية، إحساس الشاعر الحاد بالغربة، والانتماء إلى البعيد، كما نجد فى أبيات العلاء بن حذيفة الغنوى :

يقولون من هذا الغريب بأرضنا أما والهدايا إننى لغريب

غريب دعاه الشوق واقتاده الهوى كما قيدَ عودَ بالزمام أديب
وماذا عليكم إن أطاف بأرضكم مُطالِبُ دينٍ أو نَفَثه حروب
أَمْشَى بِأَعْطَانِ المِياه وأبتغى قَلَاتِصَ مِنْهَا صَعْبَةً وَرَكُوبُ^(٢٦)
ودائمًا ما يكرس هذا الإحساس بالغربة اشتياق الشاعر إلى وطنه،
وحنينه إليه، يقول يحيى بن طالب الحنفى :

أيا أثلاتِ القاع من بطن تَوَضَّحِ حنيني إلى أطلا لكن طويل
أيا أثلاتِ القاع قد ملَّ صَحْبَتِي مسيرى، فهل فى ظِلْكَ مَقِيلُ
ويا أثلاتِ القاع قلبى مُوَكَّلُ بِكُنَّ وَجَدَوَى خَيْرُكُنَّ قَلِيلُ
ألا هل إلى شَمِّ الخَزَامَى ونَظْرَةٍ إلى قَرَقَرَى قِبلِ المِماءِ سَبِيلُ
فأشربَ من ماء الحُجَيلاء شربةً يُداوَى بها قِبلِ المِماءِ غَلِيلُ^(٢٧)

ولقد ألح شعر الأمل على إظهار اعتماد الشعراء على الحمام أحد أهم عناصر التجربة الفنية لشعر الحنين والاعتراب. فالحمام يغرى بشيء من إثارة الشوق الكامن فى أعماق الشاعر الذى يدفعه إحساسه الداخلى إلى تلوين الموقف بحسب ذلك الإحساس؛ فتجد جدر اللص، لا يرى فى بكاء حمامتين على غصنى غَرْبٍ وِبانٍ، إلا بَيْنَ محبوبته سُلَيْمَى (قد تكون رمزاً للوطن أو للماضى)، واعترايه عن أحبته (بالمفهوم الواسع للحبيب)؛ يقول :

ومماها جنى فازددتُ شوقاً بُكَاءُ حَمَامَتَيْنِ تَجَاوَبَانِ
تجاوبتا بلحن أغجَمَى على غُصْنَيْنِ مِنْ غَرْبٍ وَبَانِ
فكان البان أن بانَت سُلَيْمَى وفى الغرب اغترابٌ غير دَانِي^(٢٨)

ويقوم عوف بن محلم الخزاعى مقارنة بين ذاته وبين حمامة نائحة، محاولاً تأكيد إشكالية الاعتراب فى وقعها الجوانى عليه؛ يقول :

وارقنى بالرى نوحُ هامة فنحتُ وذو الشجو الحزين ينوحُ
على أنها ناحت ولم تُذِرْ دَمْعَةً ونحتُ وأسراب الدموع سفوحُ
وناحت وفرخاها بحيثُ تراهما ومن دون أفرأخى مَهَامَةٌ فيحُ^(٢٩)

وقد يلعب الحمام فى مثل هذه التجربة دور المعادل الموضوعى،
مقدمًا الانعكاس الدلالى لإحساس الشاعر بموقفه للشخصى على نحو ما نجد
فى أبيات حميد بن ثور :

إذا نادى قريته حمام جرى لصابتي دمع سفوح
يرجع بالدعاء على غصون هتوف بالضحي غرد فصيح
هفا هديلته منى إذا ما تفرّد ساجعًا قلب قريب
فقلت حمامة تدعو حمامًا وكل الحب نزع طموح^(٣٠)

ويمكن القول جملة، أن أهم ما يميز مختارات القالى فى أماليه من
شعر الحنين والاعتراب؛ ذلك الفيض الدافق من المشاعر والأحاسيس
الإنسانية بكل ما فيها من نفاء، وحنو، وشوق، والتّباع، والم.

الهجاء :

إذا كان فن الهجاء يحتل باتجاهاته الثلاثة (الشخصى والسياسى
والأخلاقى)، مكانة رفيعة بين موضوعات وفنون الشعر العربى القديم^(٣١)،
فإنه لا يزيد على كونه أحد الأغراض الثانوية، التى لم يحفل بها القالى فى
اختياراته، ولم يولها كبير عناية فى كتاب الأمالى. فقد روى القالى من شعر
الهجاء ثنتين وعشرين مقطوعة شعرية (٢٢)، اشتملت على مائة وأربعة
وثلاثين بيتًا شعريًا (١٣٤)^(٣٢).

وأبو على لا يعنى إلا بالاتجاه الشخصى من شعر الهجاء، ولا يركز
إلا عليه، على الرغم من أهمية الاتجاهين الآخرين (السياسى والأخلاقى)،
وخاصة فى العصرين الأموى والعباسى^(٣٣).

وعلى الرغم من ذلك، فمختارات القالى الشعرية من الهجاء فى كتاب
الأمالى، تعكس تلك التطورات الخطيرة التى أصابت هذا الفن فى العصر
العباسى. ومنها اقترابه فى معانيه من المستوى الشعبى^(٣٤)، كما فى قول
مخلّد الموصلى يهجو كاملاً الموصلى، وقد تصدى لإقراء الشعر فى المجلس
الجامع :

تأهبوا للحدث النازل قد قرئ الشعر على كامل
وكامل الناقص في عقله لا يعرف العام من القابل
يهتهة يخلط ألفاظه كأنه بعض بني وائل
وانما المرء ابن عم لنا ونحن من كوثى ومن بابل
اذنابنا ترفع قمصاتنا من خلفنا كالحشب الشائل^(٣٥)

وقد يقترب هذا اللون الهجائي من الشعبية إلى الحد الذي يشبه معه "الرذح" على حد تعبير أحد أساتذة تاريخ الأدب المعاصرين^(٣٦) ، على نحو ما نقرأ من قول علي بن محمد بن نصر ابن بسام :

يا ثقيلاً على القلوب إذا عن لها أيقنت بطول الجهاد
يا قذى في العيون يا غلة يب من الرأقي حزاة في الفؤاد
يا طلوع العذول يا بين إلف يا غريماً أتى على ميعاد
يا ركوداً في يوم غيم وصيف يا وجوه التجار يوم الكساد^(٣٧)

ومن هذه التطورات، ذلك السخر الفنى الذى يرتبط ارتباطاً واضحاً بالموثرات الأجنبية فى الشعر العباسى، وخاصة فن التمثيل عند اليونان^(٣٨) ، وهو «يستهدف إضحاك الناس على المهجو وسخريتهم منه. ولهذا يعتمد على فن أصيل فى رسم شخصية المهجو من ناحية معنوية أو جسمية، ولكنه ليس رسماً تصويرياً بل هو رسم "كاريكاتيرى" يبعث على الضحك، ويستعين الشاعر فى هذا النوع الأصيل من الهجاء بكل معارف عصره وبجميع عناصر الفكاهة والهزل الشائعة بين الناس»^(٣٩) .

ومن ذلك ما تجده فى هجاء أبى على البصير لقينة، يقول :

غناؤك عندى يُميت الطرب وضربك بالعود يُخَيِّ الكُرب
ولم أر قبلك من قينة تُغنى فأحسبها تتجرب
ولا شاهد الناس إنسية سواك لها بدن من خشب
ووجه رقيب على نفسه يُفَرُّ عنه عيون الرّيب

فكيف تصدّين عن عاشق يودّك لو كان كلّبا كلب
ولو مازج النار في حرّها حديثك أحمّد منها اللهب^(٤٠)
ولقد كان الهجاء دائماً قرين المدح، فحيثما كان هناك من يستحق
المدح كان هناك من يستحق الهجاء؛ و«الهجاء ناقد بطبعه عياب، تسترّ عيه
حماقات الناس وخطاؤهم باكثر مما تسترّ عيه فضائلهم، فهو لا يحس مثله
الأعلى بطريق مباشر، ولا يفطر إليه إلا عن طريق ما يعارضه ويثيره»^(٤١)
وربما توصل الشاعر في سبيله للسخر الفنى بالمقارنة بين من يستحق
الهجو ومن يستحق المدح، على ما يظهر في قول أبي الشمقمق :

قد مرّنا بمالك فوجدنا ه سخيّا إلى المكارم ينمى
ورحلنا إلى سعيد بن سلم فإذا ضيفه من الجوع يرمى
وإذا خبزه عليه سيّكفي كهمّ الله ما بدا ضوء نجم
وإذا خاتم النبىّ سلّما ن بن داود قد علاه بحتم
فارتحلنا من عند هذا بحمد وارتحلنا من عند هذا بدم^(٤٢)

ومن هذه التطورات أيضاً اعتماد الشاعر على منطق الجدل في
الهجاء، والمذهبي منه بوجه خاص؛ كما نجد في قول العطوى :

برئ الله من هشام وممن قال فى الله مثل قول هشام
قل لمن قال قوله ورآه خير مُسترشِد وخير إمام
لما أنكرت أن يكون مصيّا فى مساعيه عابد الأضنام
لم أنكرت قول من عبد الشمس س وصلى للأنجُم الأعلام
إن ترمّ بينها انفصالاً فهيها ت لقد رُمّت منه صعب المرام
ما الدليل المبين عن حدّث العا لم أفصح به لدى الأقوام
لا دليل فلا تُرمه وقد قلّ ست كعض الأنام ربّ الأنام
لم تُردّ غير قدّمة الخلق فأقصّد قصده دغ مُناقضات الكلام^(٤٣)

على أن أوضح ما يميز اختيارات القالى فى أماليه من شعر
الهجاء، خلوها من أى أثر للفحش أو الإسفاف وغير ذلك من مظاهر التدنى

الأخلاقى التى شاعت شيوعاً عظيماً فى الهجاء العباسى نتيجة لتأثره بما تغلغل فى حياة المجتمع من مؤثرات أجنبية، وفارسية على وجه الخصوص^(٤٤). والعلة فى ذلك، من وجهة نظر البحث، ترجع مع قلة مختارات القالى من شعر الهجاء أصلاً؛ إلى ارتباطه بالغاية التعليمية للأمالى على نحو ما مر بنا من قبل.

الموامش :

- (١) أيمن محمد زكى العشماوى، قصيدة المديح عند المتنبى وتطورها الفنى، ط ١ درا النهضة العربية ١٩٨٣م : ص ١٦. وشوقي ضيف، العصر الجاهلى : ٢١٠، ٢١١، ومحمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى : ٣٩٥، ٣٩٨. ووهب رومية، قصيدة المديح حتى نهاية العصر الأموى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨١م : ص ٢٨ - ٨٢.
- (٢) راجع تقاليد شعر المديح فى النقد العربى القديم، أيمن محمد زكى العشماوى، قصيدة المديح عند المتنبى : ٢٥ - ٣٥.
- (٣) راجع شعر المديح فى الأمالى، الجزء الأول : ١٣، ١٤، ٣٠، ٣٣، ٤١، ٤٣، ٤٥، ٥٣، ٦٩، ٨٦، ١٠٦، ١٩٩، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٦٦. والجزء الثانى : ٣، ١١٧، ١٥٤، ١٥٨، ١٦٤، ١٦٩، ١٧٥، ١٧٦، ٢٧١، ٢٩٠، ٢٩٣.
- (٤) راجع مدائح الأمويين فى الأمالى، الجزء الأول : ١٣، ١٤، ٣٠، ٨٦، ١٠٦.
- (٥) راجع مدائح العباسيين فى الأمالى، الجزء الأول : ١٩٩، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٢٨، ٢٥٣. والجزء الثانى : ١٥٤.
- (٦) الأمالى، الجزء الأول : ١٣، ١٤. وراجع القصيدة فى الديوان : ٨٠ - ٨٥.
- (٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٤٣. وراجع الديوان : ٦٠٥، ٦٠٦.
- (٨) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٣٧.
- (٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢، ٥٦، ١٠٨، ١١٠، ١١١، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٠، ٢٠٨، ٢٢٧، ٢٣١، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧٣، ٢٨٠. والجزء الثانى : ١٨٠، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٤٤، ٢٦٣، ٢٦٥، ٢٧٠.
- (١٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٨ - ١٨٠.
- (١١) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٠٥ - ٢٠٦.
- (١٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٠٨ - ١١٢.
- (١٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٤.
- (١٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ٩٩.
- (١٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٠٧.
- (١٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٦.
- (١٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٧.
- (١٨) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٧.

- (١٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٨.
- (٢٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٨.
- (٢١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٩.
- (٢٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٠.
- (٢٣) راجع هذا الكتاب : ص
- (٢٤) الأمالي، الجزء الأول : ٢٨١.
- (٢٥) راجع في شعر الحبس الأمالي، الجزء الأول : ٢٨، ٣٢، ٣٧، ٥٣، ٧٧، ٩٩، ١١٧، ١٢٣، ١٢٤، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٨٦، ٢٠٣. والجزء الثاني : ٣١، ٣٢، ٢٢٩.
- (٢٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٨، وانظر الحصري الفيرواني، المصور في سر اليوى المكنون، تحقيق محمد عارف محمود حسين، ط مصر ١٩٨٦م : ص ٤١٥.
- (٢٧) الأمالي، الجزء الأول : ١٢٣، وانظر : ابو الفرج الأصفهاني، الاغنى : ٢٤ / ١٣٥.
- (٢٨) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٨٢، وانظر الفصيحة في : البغدادى، حراسة الادب ولب لداب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م : ٤ / ٤٨٣، ٤٨٤.
- (٢٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٣٠، وانظر : البكرى، سمط اللالى شرح امالى الفالى، تحقيق عبد العزيز الميمى الراجكوتى، دار الكتب العلمية بيروت (د. ت) مصورة عن طبعه دار الكتب المصرية ١٩٣٦م : ١ / ٢٧٣.
- (٣٠) الأمالي، الجزء الأول : ١ / ١٣٣، وانظر ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمى الراجكوتى، دار الكتب المصرية : ١٩٥١م : ص ٦٥.
- (٣١) راجع : محمد محمد حسين، الهجاء والهجاءون فى الجاهلية، ط ٣ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧١م : ص ١٨ - ٥١.
- (٣٢) راجع مقطعات الهجاء فى الامالى، الجزء الأول : ٨٥، ١٤١، ٢٧٩، ٢٨٠. والجزء الثانى : ٣، ١٧، ١٠٦، ١٢٨، ١٣٥، ١٤٣، ١٥٩، ١٦٩، ١٧٤، ١٩١، ١٩٧، ١٩٨، ٢٢٣، ٢٢٦، ٢٣٢، ٢٣٦.
- (٣٣) راجع : محمد محمد حسين، الهجاء والهجاءون فى صدر الإسلام، ط ٣ دار النهضة العربية، ١٩٧١م : ص ٢١ - ٧٣، ومحمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى : ٤٥٠ - ٤٦٠.

- (٣٤) راجع : محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : ٤٤٩.
- (٣٥) الأمالي، الجزء الثاني : ١٤٣، وانظر : البكري، سمط اللالي : ٢ / ٧٦٧.
- (٣٦) راجع : محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : ٤٦١.
- (٣٧) الأمالي، الجزء الثاني : ١٠٦، ١٠٧ لمحمد بن نصر بن بسام، وانظر : شعر علي بن بسام، تحقيق يونس أحمد السامرائي ضمن [شعراء عباسيون (٢ / ٣٢١ - ٥٢٦)] ط ١ عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٧م: ح ٢ ص ٤١٥ - ٤١٦.
- (٣٨) راجع : عثمان موافى، التيارات الأجنبية في الشعر العربي : ٣٠٩ - ٣١١.
- (٣٩) محمد محمد حسين، الهجاء والهجاءون في الجاهلية : ٣٢.
- (٤٠) الأمالي، الجزء الأول : ٨٥، وانظر : شعره ضمن [شعراء عباسيون (٢ / ١٤١ - ٣٢٠)] : ٢ / ٢٢٧.
- (٤١) محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : ٤٦٠.
- (٤٢) الأمالي، الجزء الثاني : ٢٢٣، ٢٢٤، وانظر : المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار الفكر العربي (د.ت) : ٣ / ٦.
- (٤٣) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٣٢، وانظر : ابن رشيق، العمدة : ٢ / ٦٤.
- (٤٤) راجع عثمان موافى، التيارات الأجنبية في الشعر العربي : ٢٩٢ - ٣٠١.

الفصل الثالث :

مضامين هامشية

توقف القالى فى اختيار مروياته من الشعر العربى وقفات قصيرة أمام بعض الموضوعات الشعرية التى لم تشغل حيزاً ذا بال من الشعر المروى فى كتاب الأمالى؛ إذ لا تزيد نسبة اتجاه القالى إلى اختيار المقطوعات الشعرية فى هذه الأغراض مجتمعة على ٦,٦٨٪ من جملة مختاراته الشعرية، ولم تصل نسبة نفس مختاراته فيها إلى أكثر من ٧,٣٦٪ من جملة هذه المختارات.

الحكمة :

والحكمة أول هذه الموضوعات الهامشية فى مختارات القالى الشعرية. وهى تمثل جانباً ضرورياً من المرجعية الثقافية فى حياة جميع الأمم، وتعتمد على الفكر النافذ القادر على استقراء التجارب، وتجميع الحوادث المتشابهة، وإعمال النظر فيها بأناة، وتعمقها بهدوء، وإدراك حقيقة العلاقة الكبرى التى تربط بينها، والولوج إلى حكمتها، والمغزى الذى تشير إليه فى جوهرها.

وهى بالإضافة إلى ذلك، تلعب دوراً هاماً فى تشكيل نسيج التعبير الشعرى فى غالب موضوعات الشعر العربى ومضامينه، ويظهر ذلك بوضوح فى الشعر المروى فى كتاب الأمالى.

فنقف على الحكمة فى شعر الغزل، يقول البعيث الهاشمى :

طَمَعْتُ بَلِيلِي أَنْ تَرِيْعَ وَإِنَّمَا يَقْطَعُ أَعْنَاقَ الرِّجَالِ الْمَطَامِعُ^(١)

ونقف عليها فى شعر الانتصاف، يقول الأفوه الأودى :

وَالْبَيْتُ لَا يُبْتَنَى إِلَّا لَهُ عَمْدٌ وَلَا عِمَادٌ إِذَا لَمْ تُرْسَ أَوْتَادُ^(٢)

ونقف عليها فى شعر الرثاء، تقول فارعة بنت شداد :

أَبَا زُرَّارَةَ لَا تَبْعُدْ فَكُلُّ فِتْيَ يَوْمَا رَهِيْنُ صَفِيْحَاتٍ وَأَعْوَادِ^(٣)

إلا أن قارئ الأمالى يقف على الحكمة موضوعاً مستقلاً للشعر فى إحدى عشرة مقطعة شعرية (١١)، تشتمل على بيتين ومائة من الشعر (١٠٢)^(٤).

وشعر الحكمة فى الأمالى، يدور معظمه فى إطار استخلاص حقيقة التجارب الحياتية، وطرح ثمارها عل المتلقى، ممثلة حجراً فى بناء التراث الثقافى الذى يعول عليه الناس فى حياتهم، على نحو ما نجد فى أبيات هذا الأعرابى :

تزوَّجتُ اثنتين لفرط جهلى	عما يشقى به زوج اثنتين
فقلتُ أصير بينهما خروفا	أنعمُ بين أكرم نعتين
فصرتُ كنعجة تُضحى وتُمسى	تداولُ بين أخبث ذبتين
رضا هذى يُهيجُ سُخط هذى	فما أعرى من احدى السُخطين
والقى فى المعيشة كُلَّ ضرٍّ	كذاك الضرُّ بين الضرتين
لهذى ليلة ولتلك أخرى	عتابٌ دائمٌ فى الليلتين
فإن أُحِبَّتْ أن تبقى كريماً	من الخيرات مملوء اليدين
وتدركُ ملك ذى يزن وعمرو	وذى جَدَنٍ ومُلْك الحارثين
وملك المنذرين وذى نواسٍ	وتُبَّع القديم وذى رُعَيْن
فِعِشْ غَزَباً فإن لم تَسْتَطِعْهُ	فَضْرَباً فى عِراضِ الجَحْفَلين ^(٥)

الاجتماع لحياته :

وفى الأمالى شىء يسير من ذلك الشعر الذى يسوقه الشعراء لخلانهم، وإخوانهم، وذويهم؛ ويقترب إلى حد بعيد من مفهوم أدب الإخوانيات فى التراث العربى.

وقد روى القالى من هذا اللون إحدى عشرة مقطوعة شعرية (١١)، اشتملت على سبعين بيتاً (٧٠)^(٦) ويدور هذا الشعر فى جملته حول مضامين: العتاب، والترقيص، والاعتذار؛ وهى تتسم فى الغالب بالتناول الذى تسيطر عليه الطرافة وتصبغ تعبيراته الشعرية روح الممازحة الباسمة، كما نلمح فى قول المعذل بن غيلان، معتذراً إلى عيسى بن جعفر :

قد قلتُ إذا هتف الأميرُ يا أيها القمر المنيرُ
حَرَمَ الكلامُ فلم أجِب وأجاب دعوتك الضميرُ
لو أن نفسي طاعتُـ نبي إذ دعوت ولا أجيرُ
لَبَّاك كل جوارحى بأناملى ولها السرورُ
شوقاً إليك وحق لي ولكِذت من فرح أطيّر^(٧)

التحسر :

والتحسر آخر الموضوعات الهامشية فى مختارات الأمالى الشعرية، وقد اقتصر القالى على رواية ثمان مقطوعات شعرية (٨) وحسب من هذا الشعر، اشتملت على خمسة وخمسين بيتاً شعرياً (٥٥) فقط^(٨).

ولهذا التحسر ألوان فيما رواه القالى من شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى منها التحسر على ضياع الشباب، بكل ما يحمل من قوة وفتوة، على ما نجد فى قول الربيع بن ضبع الفزارى :

أصبح منى الشبابُ مُتَكِرًا إن يئأ عَنى فقد ثوى عُصُرًا
فارقنا قبل أن نُفَارِقَـه لما قضى من جماعنا وطرا
أصبحت لا أحمل السلاح ولا أمليك رأس البعير إن نَفَرَا
والذئب أخشاه إن مررت به وحدى وأخشى الرياح والمطرا
من بعد ما قُوَّةُ أُسْرُ بها أصبحت شيخاً أعاج الكبرا^(٩)

ومنها التحسر على ضياع المال، وتبدل الزمان وتغير أحواله وتقلبه، كما نجد فى قول جطآن بن المعلّى :

أنزلنى الدهرُ على حُكْمِه من شاهقٍ عالٍ إلى خَفْضٍ
وغالنى الدهرُ بوفر الغنى فليس لي مالٌ سوى عِرْضى^(١٠)

وجماع ما يمكن قوله عن موضوعات شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى أن أبا على القالى قد حرص، كما يبدو من اختياراته لهذا الشعر على تأكيد محورين رئيسيين يخدمان الهدف الأساسى للأمالى نفسها،

وذلك من خلال سعيه إلى توجيه الذوق الفني لناشئة الشعر، وتثقيف طلاب العلم والأدب في الأندلس. فقدم للفريق الأول نماذج كثيفة من شعر الغزل (تقترّب من ثلث الشعر المروى في الكتاب)، بكل ما فيه من عذوبة ورقّة تغرى مجتمعا مترقا كالمجتمع الأندلسي بتمثله وترسم خطاه.

وقدم للفريق الثاني نماذج وفيرة من شعر القيم الخلقية والشيم المثالية من خلال موضوعات الفخر والانتصاف، والرثاء، والقيم والمثل (تزيد على ثلث الشعر المروى في الكتاب)؛ وذلك بالإضافة إلى تأكيد هذه القيم من خلال نماذج الشعر في بعض الموضوعات التقليدية كالمدح والهجاء.

ولا شك في أن هذه القيم، بما تحمله من ثوابت أساسية للتكوين النفسي والاجتماعي للإنسان العربي تسمح بغير قليل من التقارب بين الشخصية العربية في الأندلس (خالصة أو مولدة)، وبين جذورها الإنسانية في المشرق.

الهوامش :

- (١) الأمالي، الجزء الأول : ١٩٦.
- (٢) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٢٤، وانظر : الأخفش الأصغر، كتاب الاحسارين تحقيق فخر الدين قباوة، ط ٢ مؤسسة الرسالة بيروت، ١٩٨٤م : ص ٢٨.
- (٣) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣٢٤.
- (٤) راجع مقطعات الحكمة في الأمالي، الجزء الأول : ٧١، ١٤٣، ١٧٠، ٢٥٢. والجزء الثاني : ٨، ٣٥، ٤٣، ١١٩، ١٨١، ٢٢٢، ٢٢٣.
- (٥) الأمالي، الجزء الثاني : ٣٥، ٣٦، وانظر : البكري، سمط اللآلي : ٢ / ٦٦٨، ٦٦٩.
- (٦) راجع مقطعات الاجتماعيات في الأمالي، الجزء الثاني : ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٩، ١٤٢، ٣١٣، ٣١٤.
- (٧) الأمالي، الجزء الثاني : ١٤٢.
- (٨) راجع مقطعات التحسر في الأمالي، الجزء الأول : ١٦١، والجزء الثاني : ٣٦، ٩٥، ١٦٣، ١٨٣، ١٨٥، ١٨٩، ١٩١.
- (٩) الأمالي، الجزء الثاني : ١٨٥، وانظر : البحتري، كتاب الحماسة، تحقيق لويس شيخو، بيروت، المطبعة الكاثوليكية : (د.ت) : ٢٦٣.
- (١٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٨٩، وانظر : البصري، الحماسة البصرية (عادل) : ٢ / ٢٠٩.

الباب الثاني :

جماليات الأداء الفني

إن النص الشعري يتمتع كغيره من النصوص الأدبية، باستقلاليته الخاصة، وقد لا توجد ضرورة أحياناً لدراسة مؤلف النص أو عصره أو بينته؛ وذلك لأن المؤلف أو الزمن أو الظروف الاجتماعية هي عوامل مساعدة، قد تعيننا على فهم النص، ولكنها ليست هي النص نفسه. وهذه الطريقة في دراسة النص وتقويمه دون اللجوء إلى التفاصيل الخارجية للعمل الأدبي، والتي تعرف بالنقد التحليلي يبدأ النقد فيها من النص نفسه، مقاوماً ذلك الإغراء الذي يدفع الناقد إلى ربط النص بحياة المؤلف أو بالظروف التاريخية والاجتماعية المحيطة بالنص. فالناقد هنا عليه أن يبدأ قبل كل شيء بالنص، وحينما ينتهي من دراسة النص، فله بعد ذلك أن يربطه بما شاء من اعتبارات نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غير ذلك.

ولا شك في أن اختيار هذا المنهج يرجع فضلاً عن غلبته على الاتجاهات النقدية اليوم، إلى أنه أكثر ملاءمة من غيره لتقويم شعر المقطعات والقصائد في الأمالي، وذلك لسببين رئيسين؛ أولهما - اعتماد هذه الطريقة في التقويم على العناصر المكونة للنص الشعري وتركيبها الداخلي دون التقيد بعد العلامات الفردية البارزة أو الخفية في الحيات الخاصة لأصحاب هذا الشعر على تعددهم وتعدد عصورهم وظروفهم. وثانيهما - أن دراسة العناصر المكونة للنصوص الأدبية تعين القارئ على الوصول إلى الهدف الأساسي من عملية التقويم الفني لشعر الأمالي، وهو محاولة الوقوف على خصائص العناصر الفنية في هذا الشعر، بما يسمح بتكوين رؤية واضحة حول القيم الفنية التي يمثلها الشعر في كتاب الأمالي، بالنسبة للشعر العربي حتى القرن الرابع الهجري، وعلاقتها الوثيقة بالقيم الانتقائية الخاصة بأبي على القالي نفسه.

ومن ثم فقد توجهت القراءة إلى تقويم العناصر الرئيسية الثلاثة التي يعتمد عليها الإبداع الشعري، وهي : اللغة - الصورة - الموسيقى، وذلك عن طريق استخلاص السمات الفنية لكل عنصر منها في شعر الأمالي.

الفصل الأول :

النسيج اللغوى

تكمن قيمة الشعر بوصفه فناً أدبياً في استخدام اللغة على نحو خاص يكسبها قيمةً وسماتٍ فنية، تحمل تأثيراً معيناً في القارئ الذي يجيد هذه اللغة، ويمتلك القدرة على تذوقها من خلال عمليات التلقى المختلفة.

فاللغة إذن هي أهم أدوات الفن الشعري، فهي التي تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها. وكثيراً ما تتوقف قيمة الشاعر على قدرته في استغلال الإمكانيات الفكرية الكامنة في اللغة، ونجاحه في ضوء توظيف الطاقات الموحية لهذه اللغة؛ في خلق إحساس لدى المتلقى يعادل إحساسه هو حال عملية الإبداع، اعتماداً على أن اللغة «ليست رداءً للفكر أو قالباً له وإناءً يحنويه، وإنما هي الفكر نفسه مجسداً في الفاظ لغوية»^(١).

وأهم ما يميز لغة الشعر عن غيرها، أن اللغة في البناء الشعري لا يمكن أن نتصورها وسيلةً للتعبير وحسب، بل هي خلق فني في ذاته يتشكل عبر نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الجوهرين المكونين للغة؛ وهما الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى^(٢).

وفي شعر القصائد والمقطعات المروية في الأمالي، تبرز جملة من السمات اللغوية على نحو واضح؛ وقد اقتصر البحث على قراءة هذه السمات، والتركيز عليها في دراسة لغة الشعر في كتاب الأمالي؛ فعنى البحث بدراسة التركيب الشرطي، والتعبير التقابلي، وبعض الأساليب الإنشائية: الاستفهام، والنداء، والأمر والنهي.

التركيب الشرطي

والشرط^(٣) ملحق لغوي شديد الوضوح في شعر الأمالي، إذ تظهر الجملة الشرطية في مائتين وثلاثة وثلاثين خبراً شعرياً (٢٣٣) بنسبة ٥٢,٢٤٪ من شعر القصائد والمقطعات في كتاب الأمالي.

ولم يكد يخلو من التركيب الشرطي أي من الموضوعات التي انتقى القالي نماذجها من أشعارها في الأمالي، فالشرط ماثل في كل ما تجد من مصامير شعرية^(٤)، على أن أهم ما تجدر ملاحظته في ذلك امران :

الأول - أن سياق الغزل كان أخصب إطار لاستخدام التركيب الشرطى فى مقطعات الأمالى وقصائده . وإذا كانت نسبة اتجاه القالى إلى اختيار أشعار الغزل قد وصلت ٣١,٩١٪، فإن نسبة استخدام التركيب الشرطى فى هذا السياق قد وصلت إلى ٣٥,١٩٪.

الثانى - أن نسبة استخدام التركيب الشرطى ترتفع ارتفاعاً واضحاً فى سياق المديح فتصل إلى ١١,١٥٪، على الرغم من ضعف نسبة اتجاه القالى إلى اختيار أشعار المديح التى لا تزيد على ٨,٢٥٪.

ويؤكد الملحظين السابقين شيوع التركيب الشرطى على نحو متكرر فى سياق مروية واحدة فى سياقى : الغزل^(٥) ، والمديح^(٦) . وربما كان مرد ذلك إلى طبيعة هذين الموضوعين الشعريين فى ذاتهما، وما يحملانه من قدر كبير من المبالغة والتزيد والغلو، تلك الصفات التى يحاول الشعراء كبح جماحها، بالاستفادة من دلالة التقييد فى التركيب الشرطى، فضلاً عن اتساق التركيب الشرطى بما يتميز به من جزاء مترتب على فعل - مع حركة المد والجزر التى تحكم العلاقة بين المتحابين، وتعنى القصيدة فى سياق الغزل بالتعبير عنها، وعلاقة العطاء والمنح بين الشاعر وممدوحه، التى تعد أساساً للتعامل بينهما.

وعلى كل، فالدلالة فى التركيب الشرطى، كما يظهر من شعر الأمالى، تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة، هى :

الدلالة السببية، كما فى قول كثير :

إذا حركته الريح أرزَمَ جانبٌ بلا هَزَقٍ منه وأومَضَ جانبٌ^(٧)

والدلالة التقابلية، كقول زينب بنت الطثرية :

ولو كنتُ فى غُلٍّ فبَحْتُ بلوعتى إليه لَلَّانْتُ لى ورَقْتُ سلاسله^(٨)

والدلالة التلازمية، كقول العرنس الكلابى :

إن يُسألوا الخير يُعْطوه وإن خُبروا فى الجَهْدِ أدرك منهم طيبُ أخبار^(٩)

وقد تكون الدلالة في التركيب الشرطي في شعر الأمالى مبهمة الوقوع بالنسبة لجملة الشرط، لاحتمال وقوعها واحتمال وقوع مقابلها، أو استحالة وقوعهما في آن معاً، كقول أبي جويرية :

لو كان يقعدُ فوق الشمسِ من كرمٍ قومٌ بأولهم أو مجدهم قعدوا^(١١)

وقد تكون الدلالة محتملة التحقق بالنسبة لجملة الشرط، لاحتمال وقوعها وعدم تصور المعنى المقابل لها، كما في قول إسحاق الموصلى :

ومن خير حالات الفتى لو علمته إذ نأل شئنا أن يكون ينيل^(١٢)

وربما كانت هذه الدلالة مقطوعاً بوقوعها بالنسبة لجملة الشرط لوجوب تحققها كما في قول عتيك بن قيس :

ويمضى إذا ما الحربُ مدَّ رواقه على الرّوع وارفضتْ صُدُور العوامِل^(١٣)

وفى ذلك كله دليل واضح على غنى شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى بالتركيب الشرطية، وغنى هذه التراكيب فى ذاتها وتعدد ألوانها ودلالاتها بما يعكس حيوية هذا الشعر وتجده.

التعابير الحركية (المقابلة) :

اختلف البلاغيون العرب القدماء فى الاصطلاح على العلاقة بين الدال والمدلول، فى حال وقوع اختلاف فى الدالين مع تضاد فى المدلولين - فذهب بعضهم إلى الاصطلاح على هذه العلاقة بالطباق، وذهب بعضهم إلى الاصطلاح عليها بالمقابلة^(١٤)، وذلك على الرغم من أن هاتين الظاهرتين لا تختلفان حقيقة إلا من حيث المدى والعمق؛ فالطباق عندهم هو الجمع بين اللفظ وضده فى الكلام، والمقابلة هى الجمع بين أكثر من ضدين أو هى الجمع بين معنيين متضادين فى الكلام^(١٥).

وعلى كل فالتقابل اللغوى (طباقاً أو مقابلة) من أهم السبل المفضية إلى تكثيف البنية الحركية للتعبير فى الشعر، وذلك لارتباطه «بلغة الشعر ارتباطاً حميماً، من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإحياء، وإشارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحى والعميق فى الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائى المباشر بين وحدتين متقابلتين»^(١٥).

ويظهر التعبير التقابلي في مائة مروية شعرية (١٠٠) بنسبة ٢٢,٢٤٪ من شعر القصائد والمقطعات في الأمالى. وهو شائع في جميع السياقات المضمونية في هذا الشعر، وإن كان يقل كثيراً في الموضوعات الثانوية والهامشية باستثناء شعر المديح^(١٦).

واللافت للنظر ارتفاع نسبة استخدام التعبير التقابلي بشكل واضح في سياق الرثاء حتى تصل إلى ٢٠٪، بينما لا تزيد نسبة اتجاه القالى إلى اختيار شعر الرثاء على ١١,١٨٪، وكذلك ارتفاعها في سياق الفخر لتصل إلى ١٧٪، في حين لا تزيد نسبة الاتجاه إليه على ١٣,٨٤٪، وارتفاعها في سياق المديح أيضاً فتبلغ ١١٪ على الرغم من أن نسبة اتجاه القالى إلى اختياره تقف عند ٨,٢٥٪.

والعلة في ذلك من جهة نظر البحث راجعة إلى الدور الذى قام به التقابل اللفظى عنصراً أدانياً بالغ الأهمية في شعر الرثاء، وذلك لقدرته على عكس حالة الاضطراب النفسى والتوتر؛ وتصوير هذه الانتقالة المفاجئة من حال إلى حال، وهذا ما تؤكد وفرة المقابلات في سياق مروية واحدة في مرثيات الأمالى، كما تجد في رائية أبى العتاهية^(١٧) على نحو يقوى تصوير الحركة والتوتر في القصيدة ويزيد جوانبها تدقيقاً.

وعلى الجانب الآخر تسعى التقابلية إلى تأكيد الإحساس ببنية التوتر في شعر الفخر، واضطراب الشاعر بين ذاته وبين ذوى قرابته، وجهده في إقامة بنيان من يجهدون في هدم بنيانه، على ما تجد في يائية يزيد بن الحكم، ولامية السموءل^(١٨)، وميمية معن بن أوس^(١٩).

وتكمن قيمة التقابل اللفظى على المستوى الدلالى في عملية استحضار المسمى ومقابله، التى تعدّ من أهم وسائل اللغة في نقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلاً صادقاً عن طريق هذه الثنائيات المتقابلة التى تلعب دوراً أساسياً في تفريغ انفعالات الشاعر وأحاسيسه نحو موضوعه الشعري.

ويظهر في شعر مقطعات وقصائد الأمالى نموذجان ظاهران لموقعية الثنائيات المتقابلة في البيت الشعري :

الأول - وقوع بعض هذه الثنائيات فى موضع القافية، وهى بذلك أظهر دلالة على الصراع بين المعانى والأفكار المتقابلة، بالنسبة للمتلقي؛ لاستنثارها بالمقطع ووقوعها فى آخر الكلام؛ يقول السموعل بن عاديا :
سلى إن جهلت الناسَ عنا وعنهم وليس سواءَ عالم وجهول^(٢٠)
ويقول عتيك بن قيس :

برغم العلى والجود والمجد والندى طواك الردى يا خير حاف وناعل^(٢١)
والثانى - وقوع بعض هذه الثنائيات محكمة التوزيع بين شطرى البيت الشعرى، فيستأثر كل من طرفى المقابلة بشطر، وهذه الموقعية أكثر شيوعاً فى الشعر العربى القديم بصفة عامة لتوافقها مع البنية العمارية للقصيدة. وتتميز المقابلات فى هذه الموقعية، بأن إحكام التوزيع بين طرفيها يخلق فيها انسجاماً، يقيم علاقة تبادلية بين المعنى والإيقاع الموسيقى بحيث يدعم كل منهما الآخر، يقول النابغة الجعدى :

ففى تم فيه ما يسرُّ صديقه على أن فيه ما يسوءُ الأعاديا^(٢٢)
وقد يتعاضم أثر هذا الدعم المتبادل بوقوع عناصر طرفى المقابلة موقعاً متناسباً من نظائرها فى الصدر والعجز، فيقول أبو العتاهية مادحاً عمر بن العلاء :

فإذا آتين بنا / آتين / مُخِفَّةً وإذا رجعن بنا / رجعن / ثقالا^(٢٣)
ويقول فى رثاء بعض إخوانه :

وقد / كنت أغدو / إلى قصره فقد / صرت أغدو / إلى قبره^(٢٤)
ومن هذا قول عروة بن الورد منتصفاً :

وإنى امرؤ / عافى إنائى / شِرْكَةً وانت امرؤ / عافى إنائك / واحد^(٢٥)

وبلى جانب ذلك ففى الأمالى كثير من المقابلات التى لا تتقيد بحدود الشطرين أو التى لا تلتزم بموقعية محددة، بحيث لا تفيد من الطاقات الموسيقية الخاصة التى توفرها بنية القصيدة العربية؛ ككمية الأصوات، وترتيب المقاطع وغيرها، كما نجد فى قول أبى صخر الهذلى :

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمر^(٢٦)

وقول حِطَّان بن المُعَلَّى :

أنزلنى الدهر على حكمه من شاهق عال إلى خفض^(٢٧)

وغير ذلك كثير .

على أنه لا ينبغي النظر إلى موقعية طرفى المقابلة على أنها أداة شكلية يتوسل بها إلى اصطناع موقف إيقاعى ما؛ فلا شك فى أن الدور الأساسى للتعبير التقابلى يتركز فى تعميق الدلالة الشعرية، ببيان وجه الصلة الخفية بين المتضادين من حيث الحركة التى تظهر فى الصراع الدائب بين سعى المتقابلين إلى الالتقاء على الرغم من افتراقهما الظاهرى، ومن حيث التوتر الذى يظهر ممتزجا بالحركة فى المفاجأة وربما المفارقة، الناجمة عن تصوير حركة معينة فى الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادها.

فالحركة والتوتر إذن، هما أهم ما يميز التعبير التقابلى على وجه العموم، وهما معنيان حاضران فى كل مقابلة؛ وإن غلب أحدهما على الآخر فى بعض الأحيان.

- فتغلب الدلالة على الحركة فى التعبير التقابلى فى مثل قول ذى

الإصبع العدوانى :

فإن علمتم سبيل الرُّشدِ فانطلقوا وإن جهلتم سبيل الرشد فأتوني^(٢٨)

والمقابلة هنا بين شينين متناقضين يجمعهما محور واحد، إذ إن العلم والجهل لا يتواجدان حقيقة فى آن واحد، وإن كان يجمعها أصل واحد يستقطبهما وهو مادة المعرفة. مع ملاحظة دلالة المتقابلين من خلال جزائيهما فى التركيب الشرطى على فعلين دالين على الحركة (انطلقوا، وأتوني) وارتباط كل منهما بمتعلق واحد (سبيل الرشد) بما يوحى به من دلالات مرتبطة بدلالة الحركة.

وفى قول عمر بن أبى ربيعة :

ولا قول واشٍ كاشحٍ ذى عداوة ولا بُعدُ دارٍ إن نأيت ولا قرب^(٢٩)

ومعنى الحركة فى هذه المقابلة عكس معناها فى مقابلة ذى الإصبع،
والشئ الواحد هنا مورع على محورين متناقضين متباعدين، على ما يظهر
من دخول البعد والقرب معاً فى تضام إصافى مع الدار.

والمقابلة فى قول زينب بنت الطثرية :

يُسْرُكُ مَظْلُومًا وَيَرْضِيكَ ظَالِمًا وَكَلَّ الَّذِي حَمَلْتَهُ فَهُوَ حَامِلُهُ^(٣٠)

دالة على دوام الحركة وسيرورتها باستخدام متناقضين مسندين إلى
محدد واحد (شخص المرثى)، ويدل أولهما على اتجاه معين، بينما يدل الآخر
على اتجاه معاكس تمامًا.

وتبدو المقابلة بين طلوع الشمس وغروبها فى قول الخنساء :

يَذْكُرُنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا وَأَبْكِيهِ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسٍ^(٣١)

على نحو يؤكد استرسال الحركة فيها وتولد أشواطها الواحد عن
الآخر.

- وقد تغلب الدلالة على التوتر فى التعبير التقابلى بعض الأحيان،
كما فى البيت المنسوب إلى كثير :

خَشَّاشُ الطَّيْرِ أَكْثَرُهَا فِرَاحًا وَأُمُّ الصَّقْرِ مَقْلَاتٌ نَزُورٌ^(٣٢)

فالمقابلة هنا (على عكس المقابلات السابقة) يحتفظ فيها كل من
المتقابلين بمنزلته من ضده، فلا ينزع كل منهما فى تحركهما إلى الالتقاء،
وإنما يبرز الجمع بينهما فى سياق واحد ما فى علاقتهما من توتر يخضعهما
لنقطة واحدة يلتقيان فيها، وذلك عن طريق المقارنة بينهما، حيث سعت
المقابلة إلى بيان وجه الاختلاف بين النقيضين، والإلحاح عليه على ما مر
فى بيت كثير؛ أو بحصر ما بينهما من علاقة على ما نجد فى قول السموءل:

وَأَسْيَافُنَا فِي كُلِّ غَرْبٍ وَمَشْرِقٍ بِهَا مِنْ قَرَاعِ الدَّارَعِينَ فَلَسُولٌ^(٣٣)

إذ تبرز المقابلة الإمكانات المختلفة التى تخلق التوتر فى النظام
الواحد، بالاختصار على ذكر عنصره المتناقضين.

الأساليب الإنشائية :

درج البلاغيون العرب على تقسيم الكلام فى دراساتهم على خبر وإنشاء، ويعرفون الخبر فى الكلام بأنه كل ما يحتمل الصدق والكذب لذاته، أما الإنشاء فهو كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته^(٣٤).

ولا تعنى القراءة فى كثير أو قليل الوقوف على اختلافهم الشديد حول حدود الخبر والإنشاء، بقدر ما يعنى باستخلاص جوهر التباين بين هذين الأسلوبين، الذى يكمن فى تمثيل الخبر الغة فى صورتها الثابتة، وغلبة صورتها المتحولة على الأساليب الإنشائية طلبية أو غير طلبية، لما تتميز به هذه الأساليب من حيوية فى الأداء اللغوى اكتسبتها من اعتمادها بشكل أساسى ومطرد على مقومات خاصة، كالتغيم الصوتى، والارتكاز على أدوات معينة (كأسماء الاستفهام وحروفه، وحروف النداء، والقسم) وصيغ محددة (كصيغ الأمر والنهى والتعجب) مما يسهم بقسط وافر فى تحديد مدلولها. على أن أهم ما يميز الأسلوب الإنشائى عن الأسلوب الخبرى، هو تلك العلاقة التشاركية التى تقيمها الإنشائية بين المبدع والمتلقى، إذ إنها تنبئ بقيام حوار يحتاج فيه القائل (ولو على المستوى الظاهرى) إلى مشاركة المستقبل فى الكلام؛ وهو ما يبدو واضحاً، وأكثر إلحاحاً فى أساليب الإنشاء الطلبية؛ كالأمر، والنهى، والاستفهام، والنداء؛ التى تشيع فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده شيوخاً كبيراً؛ فتظهر هذه الأساليب فى ثلاثمائة وست وستين مروية شعرية (٣٦٦) بنسبة ٨٢,٠٤٪، بينما لا تزيد عدد المرويات التى تظهر فيها الأساليب الإنشائية غير الطلبية؛ كالتعجب، والمدح، والذم، والقسم، على تسع وأربعين مروية شعرية (٤٩) بنسبة ١٠,٩٧٪. ومن ثم سوف نقتصر على دراسة الأساليب الإنشائية الطلبية دون غيرها فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده.

الاستفهام :

والاستفهام شائع فى جميع سياقات المضمون للشعر فى كتاب الأمالى^(٣٥)، وهو يظهر فى مائة وإحدى عشرة مروية شعرية (١١١).

بنسبة ٢٤,٨٨٪، وإن كانت نسبة شيوعه ترتفع ارتفاعاً ملحوظاً في سياقى :
الغزل لتصل إلى ٤٣,٢٤٪، والحنين لتصل إلى ١١,٧١٪؛ في حين أن نسبة
اتجاه القالى إلى اختيار شعر الغزل في أماليه تبلغ ٣١,٩١٪ ولا تزيد نسبة
اتجاهه إلى اختيار شعر الحنين عن ٤,٩٣٪، فضلاً عن شيوع الاستفهام
المتكرر في سياق مروية واحدة في شعر الغزل^(٣٦) والحنين^(٣٧).

والسبب في ذلك راجع إلى أن طغيان الاتجاه الوجداني على التجربة
العاطفية في هذين السياقين يجعلها تجربة داخلية بالدرجة الأولى، ويكاد يقطع
الاتصال بين الشاعر والعالم الخارجى - مما يدفع الشاعر إلى أن يلوذ
بالتساؤل الذى يوجهه إلى نفسه أحياناً، أو إلى الناس، أو إلى محبوبته،
أو إلى مظاهر الحياة من حوله؛ دون أن ينتظر جواباً من أى منهم عن
تساؤله الذى يعرف هو قبل غيره، وربما دون غيره إجابته، يقول العوام بن
عقبة بن كعب:

أَنْ سَجَعْتُ فِي بَطْنِ وَادٍ حَمَامَةً تُجَاوِبُ أُخْرَى مَاءُ عَيْنِكَ غَاسِقُ
كَأَنَّكَ لَمْ تَسْمَعْ بِكَاءِ حَمَامَةٍ بَلِيلٍ وَلَمْ يَحْزُنْكَ أَلْفُ مَفَارِقُ
وَلَمْ تَرْمَجْوَغاً بِشَيْءٍ يُحِبُّهُ سِوَاكَ وَلَمْ يَعِشْكَ كَعِشْقِكَ عَاشِقُ^(٣٨)
والاستفهام كأسلوب إنشائي، لا يقف في شعر الأمالى عند حدود
الدلالة الأصلية له في اللغة؛ وإنما يتجاوز معنى الاستخبار اللصيق به إلى
أفاق دلالات تتساوق مع السياقات التى يرد فيها، فتغلب عليه دلالة التفجع
والتحسر وخاصة في السياقات العاطفية والوجدانية، على نحو ما تجد في
قول أحدهم (سياق الغزل):

أُمْرٌ مُجَنَّبَا عَنْ بَيْتِ لَيْلَى وَلَمْ أَلِمَّ بِهِ وَبِىَ الْغَلِيلُ
أَمْرٌ مُجَنَّبَا وَهَوَاىَ فِيهِ فَطَرَفَى عَنْهُ مُنْكَسِرٌ كَلِيلُ
وَقَلْبَى فِيهِ مُقْسَلٌ فَهَلْ لِي إِلَى قَلْبَى وَمَا كُنْهُ سَبِيلُ
أَوْ مَلُّ أَنْ أَعْلَى بِشَرْبِ لَيْلَى وَلَمْ أَنْهَلْ فَكَيْفَ لِي الْعَلِيلُ^(٣٩)
ومن ذلك قول يحيى بن طالب الحنفى (سياق الحنين) :

أحقا عباد الله أن لستُ ناظرا إلى قرقرى يوما وأعلامها الخضر^(٤٠)

وقد يمتلك هذا الإحساس القصيدة بأسرها، ويلج على الشاعر منعكسا على تعبيره في غالب أبياتها، كما في دالية مسلم بن الوليد، أو أبى محمد التيمي، التي رثى بها يزيد بن يزيد :

أحقُّ أنه أودى يـزِيدُ تأمل أيها الناعى المشيد^(٤١)

وإن كانت هذه الغلبة لا تعنى انتفاء وجود دلالات أخرى للاستفهام في شعر الأمالى؛ فتظهر دلالتى الحض والتمجيد في سياق الانتصاف؛ يقول أبو سعد المخزومي :

متى ينال الفتى اليقظان همته إذ المقام بدار اللهو والغزل

سل الجرادة عنى يوم تحملى هل فاتنى بطل أو خمت عن بطل

وهل شأنى إلى الغيات سابقها وهل فرغت إلى غير القنا الذبل^(٤٢)

وتظهر دلالة التحقير في سياق الهجاء، يقول أبو على البصير :

فكيف تصدّين عن عاشق يودّك لو كان كلبا كلب^(٤٣)

ولا شك في أن خروج دلالة الاستفهام في مقطعات الأمالى وقصائده عن إطار الأصل اللغوى لها، وهو معنى الاستخبار الحقيقى، يحول الأسلوب عن وظيفته الأولية، وهى إقامة الحوار بين طرفين متحققين أو مفترضين داخل النص الشعري إلى وظيفة جديدة تتمثل في خلق الحوار بين الشاعر ونفسه من ناحية، وبين الشاعر والمتلقى من ناحية أخرى.

النداء :

والنداء كالأستفهام شائع في جميع سياقات المضمون الشعري في كتاب الأمالى^(٤٤)، فيظهر في مائة مروية شعرية (١٠٠) بنسبة ٢٢,٤٢٪، وإن كان ظهوره يبدو أشد وضوحا في سياق الغزل الذى ترتفع نسبته فيه إلى ٤٩٪.

والنداء في مقطعات الأمالى وقصائده، خارج كالأستفهام عن معناه الأصلي، فهو لا يقتضى التلبية، إذ المنادى غالبا ما يكون موضوعا في القصيدة لا طرفا ثانيا مشاركا في بناء موضوع القصيدة.

وقد يتردد النداء في المروية الواحدة مع تنويع المنادى عن طريق تعدد الصفات التي يسوقها الشاعر معه على نحو تلازمي، كما في قول علي بن محمد ابن نصر بن بسام :

يا ثقيلا على القلوب إذا عَنُ
لها أيقنت بطول الجهادِ
يا قذى في العيون يا غُلَّةَ يَدِ
من التراقي حَرَاةً في القوادِ
يا طُلوع العُدُول يا بين إلفِ
يا غريمًا أتى على ميعادِ
يا رُكُودا في يوم غيمٍ وصيفِ
يا وجوه التجار يوم الكسادِ^(٤٥)

وقد يكون تعلق الشاعر بالمنادى ذاته أهم من تعلقه بصفاته، ويكون ارتباطه بالمسمى قدر ارتباطه بالاسم، فيتردد النداء في هذه الحالة دون تنويع في اسم المنادى، على نحو ما تجد في قول عمر بن أبي ربيعة :

أَعْبَدُهُ مَا يَنْسَى مَوَدَّتَكَ الْقَلْبُ
ولا هو يُنْسِيهِ رَحَاءٌ ولا كَرِبُ
فإن تقبلي يا عَبْدَ توبة تائبِ
يتب ثم لا يوجد له أبدا ذَنْبُ
أذلُّ لكم يا عبد فيما هو يُتَمُّ
وإني إذا ما رامني غيركم صعبُ^(٤٦)

وقد يتكرر النداء، مع تنوع المنادى نفسه، فينتج في النص ما يشبه التفاوت من مد إلى آخر على ما تجد في قول جميل :

خيلني ما أخفى من الوجد ظاهرُ
فدمعني بما أخفى الغداة شهيد
جزتك الجوازي يا بئين ملامهُ
إذا ما خيل راح وهو حميدُ^(٤٧)

فهو في النداء الأول يساير القالب اللفظي^(٤٨) الذي اعتاده العرب من مخاطبة الخليلين، ثم يلتفت في الثاني إلى نداء صاحبه بثينة، مؤكداً على انتقاله إلى التعبير عن وجه آخر للموقف الشعري الذي تعبر عنه الأبيات.

الامر والنهي :

والامر كالاستفهام والنداء ظاهر في جميع سياقات المضمون الشعري في مقطعات كتاب الأمالي وقصائده، فتجده في سبع وثمانين مروية شعرية (٨٧) بنسبة ١٩,٥%^(٤٩)، أما النهي فلا أثر له في سياقات : الوصف، والحنين، والتحسر، والاجتماعيات؛ ولا يظهر إلا في أربع وأربعين مروية شعرية (٤٤) فقط بنسبة ٩,٨٦%^(٥٠).

والسمة الغالبة على استخدام الأمر والنهي في شعر مقطعات وقصائد
الأمالي، ارتفاع نسبة استخدامهما بشكل لاقت في سياق القيم والمثل،
وانخفاض هذه النسبة على نحو حاد في سياق الغزل. فتصل نسبة استخدام
الأمر في سياق القيم والمثل إلى ٢١,٨٣٪، وتصل نسبة استخدام النهي فيه
إلى ٣٤,٠٩٪؛ بينما لا تزيد نسبة اتجاه القالي إلى اختيار شعر القيم والمثل
على ١١,١٥٪.

وتتخفض نسبة استخدام الأمر في سياق الغزل إلى ٢٨,٧٣٪،
وتتدنى نسبة استخدام النهي فيه إلى ١٨,١٨٪ في حين أن نسبة اتجاه القالي
إلى اختيار شعر الغزل تصل ٣١,٩١٪.

وقد لا يجد المتأمل صعوبة في تفسير حركة أسلوبى الأمر والنهي
صعودًا وهبوطًا في سياق القيم والمثل، وسياق الغزل. فلا شك في أن
أسلوبى الأمر والنهي يدوران غالبًا في دلالتهم على معانى : الوجوب،
والندب، والإرشاد، والحض، والإباحة، والتهديد، والمنع، والكراهة، وبيان
العاقبة^(٥١) - وهى معانى يمكن أن يشكل أى واحد منها لبنة في البناء
المضمونى لسياق القيم، والمثل، وإن كان غالبها لا يلائم مفردات العلاقة
العاطفية، وطبيعة الأداء الشعرى المعبر عنها في سياق الغزل.

وعلى كل، فاللغة في شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي،
تتباين ألفاظها جملة بين الوضوح والغرابة، وتعبيراتها بين السهولة والتعقيد،
على أساس من الموضوع الشعرى، واتجاه الشاعر الفنى، وعصره وبينته، إذ
كان للغة الشعر في كل عصر دلالة على حياته العقلية والاجتماعية، إضافة
إلى «أن ألفاظ الشعراء وعباراتهم كانت تختلف في التجارب الذاتية المتصلة
اتصالًا مباشرًا بعواطف الشاعر وحياته، عنها في الموضوعات الوصفية
أو التى أصبحت من التقاليد المعروفة للقصيدة العربية، وأن كثيرًا من الألفاظ
التى كانت تستخدم في وصف الأطلال والرحلة والإبل والوحش قد اختفت
من معجم الشعراء الإسلاميين بالتدريج حتى أصبحت تعرف بالغريب»^(٥٢).

وعلى الرغم من ظهور غير واحد من مستويات اللغة في شعر
الأمالي، واهتمام القالي بشرح وتفسير كثير من النماذج التى يشيع الغريب

فى لغتها - إلا أنه ىمىل فى اختىاراته إلى النمادج التى تتصف بعذوبة اللفظ، وسلسلة التعبير، وىتضح هذا من مىله بكثرة إلى روائىة أشعار العذرىین الذین قاموا «بدور كبرى فى تطور المعجم الشعرى. فقد جنحت التجربة العاطفية المجردة بهؤلاء الشعراء إلى الاعتماد على الألفاظ المعبرة عن المشاعر والانفعالات، وبنوا عباراتهم على نحو بسىط واضح ىعكس "بساطة" تجاربهم ووضوحها»^(٥٣).

ولا شك فى أن هذه العذوبة والسلسلة فى أشعار هؤلاء - كانت وراء اتجاه الشعر إلى الشعبىة مع بداية القرن الثانى الهجرى^(٥٤)، والذى سرعان ما امتزج بشىء من المؤثرات الأجنبية التى عمقت ذلك المىل إلى سهولة الألفاظ والأسالیب^(٥٥)؛ كما ساعدت هذه المؤثرات على ظهور كثير من المصطلحات الفلسفية والأقیسة المنطقية^(٥٦)، على ما نجد فى مثل قول ابن الرومى :

أین الحدودُ من العیونِ نفاسةً وریاسةً لولا القیاسُ الفاسدُ^(٥٧)

والتى تظهر بوضوح فى میمیة العطوى :

جلُّ ربِّ الأعراضِ والأجسامِ عن صفاتِ الأعراضِ والأجسامِ^(٥٨)

وجماع ما ىمكن قوله إن لغة الشعر فى كتاب الأمالى تمىل فى غالبها على المستوى التعبیرى والمعجمى، إلى السهولة والعذوبة مع البعد عن الجفاء والغلظة وهى تمثل النمط الأوسط من التعبیرات الأدبىة الذى اصطلح على تسمیته بالأسلوب المولد^(٥٩)، متساوقة فى ذلك مع غلبة الاتجاه الوجدانى على مختارات القالى الشعرىة. ومن آیات ذلك توزع الخط الشعرى بین أسالیب الأمر والنهى والنداء، وما یوفره ذلك من استدراج لانتباه المتلقى، ودفع للرتابة والملل عن طریق تلك الدفقات الخطابیة المتتالیة التى تنقله من حال إلى حال. وما من شك فى أن شیوع هذه الأسالیب الإنسانىة على ذلك النحو، دلیل على وعى القالى بانتقاء النمادج والنصوص الشعرىة التى تتميز بقدر لا بأس به من الاقتراب من لغة الحیاة الیومیة بكل ما تحمله من خصوبة وطزاجة ودفء.

الهوامش :

(١) رجاء عيد، دراسات فى لغة الشعر : رؤية نقدية، ط منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩م : ص ٤٨.

(٢) راجع محمد مندور، فى الأدب والنقد، ط دار نهضة مصر ١٩٨٨م : ص ١٩، وجان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمرى، ط ١ دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦م : ص ١٩١؛ وترجمة أحمد درويش (بناء لغة الشعر)، ط ١ مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥م : ص ٢٢٥.

(٣) راجع فى مستويات التركيب الشرطى، وأنماطه، وتصنيفه بين الأساليب : مالك يوسف المطلبى، السياب ونازك والبياتى، دراسة لغوية، ط ٢ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م : ص ٢٥ - ٤٦. وعبد السلام المسدى، ومحمد الهادى الطرابلسى، الشرط فى القرآن الكريم على نهج اللسانيات الوصفية، ط ١ الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس ١٩٨٥م : ص ١٥-٢٣.

(٤) يظهر التركيب الشرطى فى اثنتين وثمانين مروية شعرية (٨٢) فى سياق الغزل - الأمالى، الجزء الأول : ١٥، ٢٢، ٢٣، ٣٢، ٣٣، ٤٣، ٤٦، ٤٩، ٥٤، ٦٥، ٧٠، ٧١، ٧٨، ٧٩، ٨٧، ٨٨، ١٠٠، ١١٨، ١٣١، ١٤٠، ١٤١، ١٤٩، ١٥٥، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٧٠، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٧، ١٩٠، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢١٥، ٢١٨، ٢٢٤، ٢٧٢. والجزء الثانى : ٥، ٩، ١٠، ١٥، ١٩، ٢٤، ٢٥، ٣٣، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٨، ٥٠، ٦١، ٦٣، ٧٤، ٧٥، ١٠٨، ١١٣، ١٤٠، ١٦٠، ١٦٥، ٢٠٦، ٢٥٧، ٢٦٧، ٢٨١، ٢٨٧، ٢٩٩، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١٥. وفى ثلاث وثلثين مروية شعرية (٣٣) فى سياق الفخر - الأمالى، الجزء الأول : ١١، ١٢، ١٤، ٦٧، ٦٨، ٨١، ٨٣، ٨٥، ١٠٨، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٨١. والجزء الثانى : ٣، ٨٨، ٩٢، ١٠١، ١٠٢، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٩، ١٣٧، ١٤١، ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٧٠، ١٨١، ١٨٩، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٦١، ٢٨٥.

وفى ست وعشرين مروية شعرية (٢٦) فى سياق المديح - الأمالى، الجزء الأول : ١٣، ١٤، ٣٣، ٤٣، ٤٥، ٥٣، ٥٤، ٨٦، ١٠٦، ٢٣٧، ٢٣٩، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦١. والجزء الثانى : ٣، ١١٧، ١١٨، ١٣٨، ١٥٤، ١٦٤، ١٦٩، ١٧٥، ١٧٦، ٢٩٠، ٢٩٣.

وفى أربع وعشرين مروية شعرية (٢٤) فى سياق الرثاء - الأمالى، الجزء الأول : ٤٠، ٤٧، ٤٨، ٦١، ٦٢، ١٦٧، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٧٥، ٢٦٧. والجزء الثانى : ٢، =

٧٢=، ٧٣، ٧٤، ٨٥، ٨٦، ٩٦، ١١٩، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٩، ١٥١، ١٦٣، ٣٢١.
والقيم والمثل - الأمالي، الجزء الأول : ٣١، ٣٩، ٧٣، ١٥٠، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٦٢،
٢٧٤. والجزء الثاني : ٤، ٤٥، ٤٦، ١٢٧، ١٣٦، ١٦٥، ١٧٤، ١٧٧، ٢٠٤،
٢٠٧، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٣، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣١٢.
واثنتا عشرة مروية شعرية (١٢) في سياق الوصف - الأمالي، الجزء الأول : ١١٠،
١١١، ١٧٧، ١٧٨، ٢٠٨، ٢٢٧، ٢٥٥، ٢٦٨. والجزء الثاني : ٢٠٥، ٢٣٧، ٢٣٨.
واحدى عشرة مروية شعرية (١١) في سياق الحنين - الأمالي، الجزء الأول : ٢٨،
٣٧، ١١٧، ١٢٣، ١٢٤، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ٢٨٢.
وتسع مرويات شعرية (٩) في سياق الهجاء - الأمالي، الجزء الأول : ٨٥، ٢٧٩.
والجزء الثاني : ٣، ١٠٦، ١٢٨، ١٣٥، ٢٣٦.
وسبع مرويات شعرية (٧) في سياق الحكمة - الأمالي، الجزء الأول : ٧١، ١٤٣،
١٧٠، ٢٥٢. والجزء الثاني : ٨، ٣٤، ٢٢٢.
وثلاث مرويات شعرية (٣) في سياق التحسر - الأمالي، الجزء الثاني : ٣٤، ١٨٥،
١٩٦.
ومرويتان شعريتان فقط (٢) في سياق الاجتماعيات - الأمالي، الجزء الثاني : ١١٩،
٣١٣.
(٥) راجع الأمالي، الجزء الأول : ١٥، ٣٢، ٦٥، ١٧٠، ٨٣، ١٩٠. والجزء الثاني :
٣٩، ٤٠.

(٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٠٦، ٢٤٧. والجزء الثاني : ٣.

(٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٨.

(٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٨٦.

(٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٩.

(١٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٠٦.

(١١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣١.

(١٢) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٤٤.

(١٣) وذلك فضلاً عن اضطرابهم بين الطباق والجناس في الاصطلاح على العلاقة بين
الدال والمدلول في حال وقوع اتفاق في الدالين وتضاد المدلولين. راجع قدامة بن
جعفر، نقد الشعر : ١٦٣، ١٦٤. وأبو الحسن بن وهب. البرهان في وجوه البيان،
تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، دار المثني، بغداد ١٩٦٧م : ص ١٧٥.
وابن رشيقي، العمدة : ٢ / ٥ - ١٥. وابن الأثير، المثل السائر : ٣ / ١٤٣ ١٤٤ =

سوابن أبي الحديد، الفلك الدائر على المثل السائر : ٤ / ٣٠٠. وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخواجه ط ١ دار الكتب الشرقية، تونس : ١٩٦٦م : ص ٤٤، ٤٥. ومنير سلطان، البديع في شعر شوقي، ط ٢ منشأة المعارف ١٩٩٢م : ص ٢٤١ - ٢٥٢.

(١٤) لاحظ أن المعنى اللغوي لكلمة طباق، الاتفاق أو المماثلة ويعنى أيضًا الاختلاف (راجع هذه المادة في لسان العرب، وأساس البلاغة والصحاح للجوهري ...) لكن علماء البلاغة يختلفون حول تحديد مفهوم هذه اللفظة ومسمى المصطلح؛ هل الطباق أو التضاد أو المقابلة، وقد تأثروا بالمنطق الأرسطي في هذا، والمقابلة عند المناطق تعنى المواجهة على سبيل التعارض أو الاتفاق. والواقع أن هذه المصطلحات متداخلة والتفريق بينها أمر دقيق ومحل خلاف بين النقاد والبلاغيين.

(١٥) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ط ١ دار المعارف ١٩٨٨م : ٦٩.

(١٦) يظهر المقابلة في ثلاثين مروية شعرية (٣٠) في سياق الغزل - الأمالي، الجزء الأول: ٣٢، ٧٨، ٧٩، ٨٨، ١١٨، ١٣٦، ١٤٨، ١٦٣، ١٦٤، ١٩٦، ٢٠٧، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠. والجزء الثاني : ١٠، ١٥، ١٩، ٢٠، ٣٩، ٦٢، ١٤٠، ٢٠٦، ٢١٩، ٢٧٣، ٢٨٧، ٣٠٦، ٣١٠، ٣١٤.

وفي عشرين مروية شعرية (٢٠) في سياق الرثاء - الأمالي، الجزء الأول : ٢٧٥، ٢٧٦. والجزء الثاني : ١، ٢، ٧٣، ٨٥، ١١٨، ١١٩، ١٤٤، ١٤٧، ١٦٣، ٣٢٣. وفي سبع عشرة مروية شعرية (١٧) في سياق الفخر - الأمالي، الجزء الأول : ١٢، ١٤، ٤٧، ٦٨، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٩. والجزء الثاني : ٩٢، ١٠٢، ١٢٢، ١٢٩، ١٣٧، ١٧٢، ٢٠٥، ٢٢٤، ٢٦٩.

وفي إحدى عشرة مروية شعرية (١١) في سياق المديح - الأمالي، الجزء الأول : ٥٤، ٦٩، ٨٥، ١٩٩، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٣، ٢٦٠. والجزء الثاني : ٣، ١٢٨، ١٦٩. وفي ست مرويات شعرية (٦) في سياق القيم والمثل - الأمالي، الجزء الثاني : ٥٦، ١٣٦، ١٧٧، ١٨٢، ٢٧٢، ٣٠٥.

وفي خمس مرويات شعرية (٥) في سياق الهجاء - الأمالي، الجزء الأول : ٢٧٩. والجزء الثاني: ١٣٥، ١٩١، ١٩٨، ٢٢٤.

وفي أربع مرويات شعرية (٤) في سياق الحنين - الأمالي، الجزء الأول : ٣٢، ٧٧، ١٠٨، ١٣٠.

ومرويتان شعريتان (٢) في سياقات : الحكمة - الأمالي، الجزء الأول : ٢٥٢، والجزء الثاني : ١٨٢. والاجتماعيات - الأمالي، الجزء الأول : ١٦٧، والجزء الثاني : ٢٩٤. والتحسر - الأمالي، الجزء الثاني: ١٦٩، ١٨٩.

- = م مروية شعرية واحدة في سياق الوصف - الأمل، الجزء الأول : ١١٢ .
- (١٧) راجع الأمل، الجزء الأول، : ٢٧٦ . وانظر هذا الكتاب : ص
- (١٨) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٦٩ . وانظر هذا الكتاب : ص
- (١٩) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٠٢ . وانظر هذا الكتاب : ص
- (٢٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٠ .
- (٢١) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٤٤ .
- (٢٢) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢ . والبيت من شواهد المقابلة المشهورة في التراث النقدي والبلاغي.
- (٢٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٤٣ . راجع القصيدة في ديوان أبي العتاهية : ١٨١ - ١٨٣ .
- (٢٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٦ . راجع ديوان أبي العتاهية : ٦٠٦ .
- (٢٥) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٠٥ . راجع شعر عروة بن الورد، شرح ابن السكيت، تحقيق محمد فؤاد نعناع، ط ١ الخانجي ١٩٩٥ م : ٦٨ .
- (٢٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٤٨ . راجع ديوان أبي صخر الهذلي : ٩٣
- (٢٧) الأمل، الجزء الثاني : ١٨٩ . وانظر : المرزوقي، شرح ديوان الحماسة : ١ / ٢٨٥ .
- (٢٨) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٥٦ .
- (٢٩) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣٩ .
- (٣٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٨٥ .
- (٣١) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٦٣ . وانظر : ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق إبراهيم عوضين ط ١ مصر ١٩٨٦ م : ص ٢٥٢ .
- (٣٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ٤٧ . وانظر : ديوان كثير : ٥٣٠ ، وانظر في توثيق الأبيات محمد أبو شوارب، الشعر في أمل القالي : ٤٤٦ .
- (٣٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٠ .
- (٣٤) راجع الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط ٥ دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٣ م : ص ٨٦ ، ٢٢٧ .
- (٣٥) يظهر الاستفهام في ثمان وأربعين مروية شعرية (٤٨)، في سياق الغزل - الأمل، الجزء الأول : ٢٢ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٤٣ ، ٥٠ ، ٦٥ ، ٧١ ، ٧٩ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ١٣٦ ، ١٤١ ، ١٤٨ ، ١٦١ ، ١٦٧ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٢٢١ ، ٢٢٤ . والجزء الثاني : ٩ ، ١٥ ، ١٩ ، ٣٣ ، ٤٠ ، ٤٩ ، ٧٤ ، ٧٦ ، ٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٩٧ ، ٢٠٧ ، ٢٥٧ ، ٢٨٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٦ ، ٣١٤ ، ٣١٥ =

- = وفى ست عشرة مروية شعرية (١٦) فى سياق الفخر (الانتصاف) - الأمالى، الجزء الأول : ٤٤، ٦٨، ٨٣، ١٠٧، ١٣٥، ٢٥٦، ٢٥٩، ٢٨٠. والجزء الثانى : ٩٢، ١٢٢، ١٣١، ١٣٧، ١٤١، ١٦١، ٢٨٤، ٣٠٢.
- وفى خمس عشرة مروية شعرية (١٥) فى سياق الرثاء - الأمالى، الجزء الأول : ٣٢، ٤٧، ٦١، ٩٢، ١٦٧، ٢٧١. والجزء الثانى : ١، ٧٣، ٨٤، ١١٨، ١٥١، ٢٧٨، ٣٢٠، ٣٢١.
- وفى ثلاث عشرة مروية شعرية (١٣) فى سياق الحنين - الأمالى، الجزء الأول : ٢٨، ٥٣، ١١٧، ١٢٣، ١٢٤، ١٣٠، ١٣١، ١٨٧، ٢٠٣، ٢٨١. والجزء الثانى : ٣١.
- وفى أربع مروييات شعرية (٤) فى سياق الوصف - الأمالى، الجزء الأول : ١٧٨. والجزء الثانى : ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٣٨.
- وفى ثلاث مروييات شعرية (٣) فى سياقات : القيم والمثل - الأمالى، الجزء الأول : ٩٣٠، ٢٦٢. والجزء الثانى : ٢٧٩. والهجاء - الأمالى، الجزء الأول : ٨٥، ٢٧٩. والجزء الثانى : ١٩١. والحكمة - الأمالى، الجزء الأول : ٧١، ١٧١. والجزء الثانى : ٤٣. والتحسر - الأمالى، الجزء الأول : ١٦١. والجزء الثانى : ١٦٣، ١٩٥.
- وفى مروييتين شعريتين فى سياق المديح - الأمالى، الجزء الأول : ٥٣. والجزء الثانى : ١١٨.
- وفى مروية شعرية واحدة فقط فى سياق الاجتماعيات - الأمالى، الجزء الثانى : ١١٩.
- (٣٦) راجع الأمالى، الجزء الأول : ٣٣، ٨٥، ١٦٧.
- (٣٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٨، ٢٢٤، ١٣١.
- (٣٨) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٣١. وانظر : البصرى، الحماسة البصرية (مختار) : ٢ / ٢٣١.
- (٣٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٥.
- (٤٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٢٣.
- (٤١) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٨٤.
- (٤٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٥٩.
- (٤٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٥.
- (٤٤) يظهر النداء فى تسع وأربعين مروية شعرية (٤٩) فى سياق الغزل - الأمالى، الجزء الأول : ٢٣، ٣٣، ٤٣، ٦٥، ٧٠، ٧٨، ٧٩، ١٠٠، ١٠١، ١١٨، ١٣٦، ١٤٠ =

= ١٤١، ١٤٨، ١٦٨، ١٧٠، ١٨٣، ١٨٧، ١٩٥، ١٩٦، ٢٠٤، ٢١٥، ٢٢٠، ٢٧٢.
والجزء الثاني : ٢٤، ٢٥، ٣٩، ٦٤، ٧٤، ١٠٧، ١١٠، ١٢٤، ١٢٩، ١٤٠، ١٦١، ١٩٧، ٢٠٦، ٢٥٧، ٢٨٧، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠٦، ٣١٠، ٣١٤، ٣١٤.

وفى ثلاث عشرة مروية شعريه (١٣) فى سياق الرثاء - الأمالى، الجزء الأول : ٣٩، ١٢٧، ٢٧٥. والجزء الثاني : ٧٢، ١٠٣، ١١٩، ١٢٤، ١٦٣، ٢٧٤، ٢٧٨، ٣٢١، ٣٢٤.

وفى تسع مرويات شعريه (٩) فى سياق الفخر - الأمالى، الجزء الأول : ٤٤، ١٠٨، ٢٥٥، ٢٦٥. والجزء الثاني : ١٢٣، ١٦٢، ٢٢٤، ٢٢٥، ٣٠١.

وفى ثمان مرويات شعريه (٨) فى سياق المديح - الأمالى، الجزء الأول : ٣٠، ٥٠، ٦٣، ٨٦، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٤٨. والجزء الثاني : ٢٠٣.

وفى سبع مرويات شعريه (٧) فى سياق القيم والمثل - الأمالى، الجزء الأول : ٣٩، ٧٣، ١٢٧. والجزء الثاني : ٢٠٢، ٢٢٤، ٢٣٢، ٣١٩.

وفى ست مرويات شعريه (٦) فى سياق الحنين-الأمالى، الجزء الأول: ١٠٠، ١٢٣، ١٢٤، ١٨٦، ٢٨٢.

وفى مروييتين شعريتين فقط فى سياقات : الوصف - الأمالى، الجزء الأول : ١١٢، ١٧٧. والهجاء - الأمالى، الجزء الأول: ٢٧٩. والجزء الثاني : ١٠٦. والتحسر - الأمالى، الجزء الثاني : ٣٦، ١٦٣.

وفى مروية واحدة فقط فى سياقى : الحكمة - الأمالى، الجزء الثاني : ٥٥. والاجتماعيات - الأمالى، الجزء الثاني : ١٤٢.

(٤٥) الأمالى، الجزء الثاني : ١٠٦، ١٠٧.

(٤٦) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣٩.

(٤٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٢، وانظر ديوان جميل : ٦٣.

(٤٨) راجع القوالب اللفظية عند محمد العبد، إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى : ١٠٢.

(٤٩) يظهر الأمر فى خمس وعشرين مروية شعريه (٢٥) فى سياق الغزل - الأمالى،

الجزء الأول : ٢٢، ٤٣، ٤٦، ٥٠، ٧٠، ٧٨، ٨٨، ١٠١، ١٣١، ١٤٠، ١٥٠، ١٦٧، ١٩١، ٢٠٤، ٢٢٤. والجزء الثاني : ٣٣، ٥٠، ٦٢، ٦٤، ٨٢، ١٠٧، ١٢٤، ١٤٠، ١٦١، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٦.

وتسع عشرة مروية شعريه (١٩) فى سياق القيم والمثل - الأمالى، الجزء الأول : ٣١، ٣٩، ٧٣، ٧٨، ٢٥٣. والجزء الثاني: ٤٥، ١٢٨، ١٣٦، ١٦٥، ٢٠٤، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٤، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣١٢، ٣١٩=.

= وفى اثنتى عشرة مروية شعرية (١٢) فى سياق الفخر - الأمالى، الجزء الأول : ١١، ١٤، ٣٥، ٤٤، ١٠٨، ٢٥٦، ٢٥٩، ٢٧٠. والجزء الثانى : ١٢٣، ١٢٩، ١٣٧، ٢٠٨.

وفى ثمان مرويّات شعرية (٨) فى سياق الرثاء - الأمالى، الجزء الأول : ٤٠، ٢٧٥. والجزء الثانى : ٨٤، ١٠٤، ١٤٣، ١٥٩، ٢٧٨، ٣٢٤.

وفى خمس مرويّات شعرية (٥) فى سياق المديح - الأمالى، الجزء الأول : ٥١، ٥٣، ٦٩. والجزء الثانى : ١٥٤، ١٧٥.

وفى أربع مرويّات شعرية (٤) فى سياقى : الحنين - الأمالى، الجزء الأول : ٣٢، ١٣١، ١٣٢، ٢٨٢. والهجاء - الأمالى، الجزء الثانى : ١٠٦، ١٠٧، ١٤٣، ٢٢٦.

وفى ثلاث مرويّات شعرية (٣) فى سياقات : الوصف - الأمالى، الجزء الأول : ٢٥٥، ٢٦٨. والجزء الثانى : ٢٠٦. والحكمة - الأمالى، الجزء الأول : ١٧٠.

والجزء الثانى : ٣٦، ٢٢٣. والتحسر - الأمالى، الجزء الأول : ١٦١. والجبرء الثانى : ٣٦، ١٨٣.

وفى مروية واحدة فقط فى سياق الاجتماعيات - الأمالى، الجزء الثانى : ١١٩. ^(٥٠) يظهر النهى فى خمس عشرة مروية شعرية (١٥) فى سياق القيم والمثل - الأمالى، الجزء الأول : ٣٩، ٧٣، ٧٨، ٩٣. والجزء الثانى : ٤، ١٦٥، ١٩٠، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٣٥، ٢٧٩، ٣٠٥، ٣١٩.

وفى ثمان مرويّات شعرية (٨) فى سياقى : الغزل - الأمالى، الجزء الأول : ٢٢، ١٦٦، ١٦٧. والجزء الثانى : ٦٣، ٧٥، ١٠٩، ١١٣، ٣١٥. والفخر - الأمالى، الجزء الأول : ٣٥. والجزء الثانى : ١٢٢، ١٢٣، ١٣٧، ١٥٨، ١٦٢، ١٧٠، ٢٧٤. وفى سبع مرويّات شعرية (٧) فى سياق الرثاء - الأمالى، الجزء الأول : ٤٠. والجزء الثانى : ٧٣، ٩٥، ١١٩، ١٤٤، ٣٢٤.

وفى ثلاث مرويّات شعرية (٣) فى سياق المديح - الأمالى، الجزء الأول : ٨٦، ٢٤٧، ٢٤٨.

وفى مرويّتين شعريّتين فى سياق الهجاء - الأمالى، الجزء الثانى : ١٩٨، ٢٢٦. وفى مروية واحدة فى سياق الحكمة - الأمالى، الجزء الثانى : ٢٢٣.

^(٥١) راجع فى دلالات الأمر والنهى، طاهر حمودة، دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الحامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٨٣م : ٦٩ - ٧١، ٨٠ - ٨١.

^(٥٢) عبد القادر القط، فى الشعر الاسلامى والأموى : ١٤١.

^(٥٣) عبد القادر القط، فى الشعر الاسلامى والأموى : ١٤١.

-
- (٥٤) راجع، نجيب البهيتي، تاريخ الشعر العربي : ٢٩٤، ٢٩٥، ٣١٢، ٣١٣.
- (٥٥) راجع عثمان موافى، التيارات الأجنبية في الشعر العربي : ٣٥٣ - ٣٦٦.
- (٥٦) المصدر السابق : ٣٦٦ - ٣٨٣.
- (٥٧) الأمالى، الجزء الأول : ٢٦٨ - راجع ديوان ابن الرومى، تحقيق حسين نصار ط ٢
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م : ج ٢ ص ٦٤٤.
- (٥٨) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٣٢.
- (٥٩) راجع عثمان موافى، فى نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى
القديم، ط دار المعرفة الجامعية ١٩٩١م، الفصل الخاص باللغة ص ٨٧ - ١٠٥.

الفصل الثاني :

الصورة الشعرية

إن الصورة الشعرية^(١) في جوهرها، تشكيل لغوى، يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، من خلال عملية اختيار غير واعية، تفوق سلطان العادة^(٢)، على نحو لا تكون الصورة فيه مجرد تسجيل فوتوغرافى للأشياء، وإنما تصبح «تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيتها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة»^(٣).

ويذهب بعض الدارسين المعاصرين إلى أن «التصوير فى الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات؛ والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعانى الفكرية... فالصورة منهج فوق المنطق - إيمان حقائق الأشياء»^(٤).

وتلعب الصورة دوراً بالغ الخطورة بين عناصر الأداء الفنى فى الشعر، فالقصيدة تعد صورة شعرية مركبة من مجموعة الصور الشعرية الأخرى. وهى (الصورة) ليست «حلى زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر، فهى التى تحرر الطاقات الشعرية الكامنة فى العالم والتى يحتفظ بها التثر استيرة لديه»^(٥).

ويمكن لنا (إذا تجاوزنا المفهوم الشائع الذى يحصر دور الصورة فى تجسيد الأشياء المجردة، وتحويل ما هو معنوى إلى ما هو حسى) أن نمحور وظيفة الصورة فى اتجاهين أساسيين :

الأول - اتجاه فنى يركز على عبور اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية عن طريق تجاوز المستوى اللغوى الأول لدلالة الكلمة أو العبارة، والتحول إلى مستوى لغوى آخر تحمل فيه الكلمة أو العبارة دلالة ثانية يصعب أداؤها على المستوى الأول. أى أن وظيفة الصورة فى هذا الاتجاه تظهر فى تلك المثبرات الوجدانية التى يخلقها ابتعاد الشاعر عن القوانين المعجمية للغة بجمودها الذى لا يثير فى المتلقى سوى مشاعر باردة ومحايدة.

ويمكن القول بعبارة أخرى إن الوظيفة الشعرية للصورة على هذا المستوى تكمن فى التوتر القائم بين سلبية دلالة المطابقة، وإيجابية دلالة الإيحاء على مستوى البناء اللغوى للصورة^(٦).

والثانى - اتجاه قصدى اجتماعى يركز على الدور الذى تلعبه

الصورة بوصفها «إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره التي تستمع إليه، ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعي المباشر للشعر. أو تكون الصورة إحدى الوسائل التي يظهر بها الشاعر براعته الحرفية، فيبهر بترافه صوره المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفه وبراعته في محاكاة الأشياء»^(٧).

ويجب علينا قبل الدخول إلى عالم الصورة الشعرية في مقطعات وقصائد الأمالي؛ أن نشير إلى ملحظين هامين :

أولهما - أن كثيراً من دارسي البلاغة يذهبون إلى أن الصورة الشعرية تتخذ أكثر من شكل أدائي متنوعة بين التشبيه، والكناية، والرمز، والتصوير الترسلّي أو التصوير بالحقيقة؛ إلا أنها تأخذ شكلها الناضج عن طريق الاستعارة، حتى إنه كثيراً ما يطلق لفظ الاستعارة عندهم للتعبير عن مفهوم الصورة الشعرية، على أساس من «أن لفظ الاستعارة، إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصورة، وأن الصورة -إذا جاز الحديث المفرد عنها- لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعاري»^(٨).

وثانيهما - أن الصورة الشعرية تعد اليوم أهم ما يشغل دارسي النص الشعري، سواء أكانوا من النقاد، أم اللسانيين، أم الأنثروبولوجيين، أم علماء النفس، وغيرهم؛ الأمر الذي أدى إلى تنوع النظريات والتأويلات المتعلقة بالصورة على نحو يدفع البحث إلى القيام بعملية انتقاء للاتجاه الذي يمكن أن يعتمد عليه ويسير على هدى منه في درسه للصورة الشعرية^(٩).

ولقد ارتأى البحث أن يتناول الصورة في قصائد الأمالي ومقطعاته في إطار من تصور رومان جاكبسون للنوعين الرئيسيين للعلاقة التي تربط بين الموصوف (أياً كان) وصورته؛ وهما: علاقة التشابه، وعلاقة التداعي.

وتقوم علاقة التشابه على إحداث نوع من التقارب بين الموصوف والصورة الواصفة له لارتباطهما عن طريق التشبيه؛ على الرغم من انفصالهما في عرف التجربة البشرية، إذ إن كلا منهما ينتمي إلى نظام دلالي مستقل على ما نرى في التشبيه والاستعارة.

أما علاقة التداعي، فتقوم على إحداث نوع من التقارب بين

الموصوف والصورة الواصفة لارتباطهما ارتباطاً عضوياً؛ إذ إنهما يرجعان معاً إلى أصل واحد، أو ينتميان إلى نظام دلالي واحد، على ما نرى في الكناية.

ويمكن الخروج من ذلك كله بأن علاقة التشابه تعمل على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين، بينما تؤسس علاقة التداخي على التقريب بين لوحيتين مختلفتين من نظام واحد^(١٠).

وغنى عن الإبانة ملاحظة هذا التصور لدراسة الصورة في الشعر العربي القديم، وذلك لاتساقه في أسسه ومظاهره مع النظريتين الأساسيتين للصورة في البلاغة العربية القديمة، وهما : النظرية الإبدالية التي تبنى على استبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية على أساس علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية؛ والنظرية التفاعلية التي تبنى على التفاعل أو التوتر بين بؤر المجاز وبين الإطار المحيط بها على أساس من ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به^(١١). فضلاً عن تأويل كثير من النقاد والباحثين المعاصرين للصورة على أساس من مجازيتها، كإحسان عباس الذي يأول الصورة على أنها جميع الأشكال المجازية^(١٢).

وعلى ذلك فإن دراسة مبحث الصورة في هذا الفصل، ستدور أساساً على قراءة النوعين البلاغيين الرئيسيين لعلاقة التشابه، وهما : التشبيه والاستعارة.

التشبيه :

حظى التشبيه^(١٣) بعناية النقاد والبلاغيين القدماء لما له من عظيم الشأن عند الشعراء العرب. يقول المبرد : «والتشبيه جار كثير في كلام العرب، حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم، لم يُبْعَذْ»^(١٤). وهم قد اتخذوا من التشبيه مقياساً للمفاضلة بين الشعراء، يقول القاضي الجرجاني : «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسَلَّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبَدَه فأغزر، ولمن كثرت سوانر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً

بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»^(١٥). فكان رأى بعض البلاغيين القدماء، وهم أصحاب الاتجاه المحافظ المستمسكون بعمود الشعر، أن الاستعارة أقل قدرا من التشبيه، لأنها تتجاوز، بالنسبة لهم، حدود العقل، وما يقتضيه من أحكام منطقية؛ ولأن عناصر الواقع الخارجى، أو طرفى الصورة، تبقى واضحة متميزة فى التشبيه، ولا تندمج مع بعضها فى كيان واحد، كما هو الحال فى الاستعارة التى تتداخل فيها الماهيات، وتتحطم فيها الحدود المائزة بين طرفى الصورة.

ولم يكن التشبيه عند هؤلاء النقاد والبلاغيين أداة من أدوات رسم الصورة الشعرية وحسب، بل كان وسيلة من وسائل تقريب المعنى وإيضاحه، وحفظ المعارف والحقائق والتجارب التى خاضتها الأمم، يقول ابن طباطبا العلوى : «فالعرب أودعت أشعارها من الأوصاف، والتشبيهات، ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها. فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه فى معانيها التى أرادت»^(١٦).

وإذا كانت تعريفات القدماء للتشبيه تلتقى فى معظمها، حول حقيقة واحدة؛ وهى أنه إشراك أمر فى معنى^(١٧)، أو أنه إلحاق أمر بأمر فى معنى مشترك بأداة لغرض^(١٨)؛ فإن الوضوح كان هو الغاية المثلى للتشبيه عندهم حتى ليذهب الرمانى إلى أن التشبيه البليغ، هو إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف^(١٩).

والتشبيه فى مفهومه الجمالى، تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعورى أو الفنى الذى عاناه الشاعر فى أثناء الإبداع، وهو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفى التشبيه، مقارنة ليس من شأنها أن تفضل أحد الطرفين على الآخر، وإنما تقصد إلى الربط بينهما فى حال أو صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحال الشعورية، أو القيم الجمالية التى امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على تصويره التشبيهى. «والبراعة هنا ليست فى اختيار مشبه به لمشبه ما، ولكن فى اختيار مشبه بعينه دون غيره، وربطه بمشبه به بعينه دون غيره؛ يضافى

على المشبه روعة وجمالاً، ليتم نوع من العطاء المتبادل . المشبه به يعطى للمشبه، والمشبه يمنح المشبه به، فيكونان صورة لاهى المشبه وحده، ولاهى المشبه به وحده، بل هى شىء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعض فى هيئة تشبيه»^(٢٠) .

إلا أن التشبيه لا يعنى المرج الكامل بير طرفى علاقته، مرحاً يديب حصانصهما؛ بل يعنى الانتقال من حال الى أخرى مع وضع الحالين فى مقابلة تجعل ما يكتنف المشبه به ينتقل إلى المشبه.

وعلى كل، ف شعر المقطعات والقصائد فى الأمالى، يمثل على نحو واضح ما للصورة التشبيهية من أهمية بالغة فى الشعر العربى القديم، فيظهر التشبيه فى مائة وثمان وثلاثين مروية شعرية (١٣٨) بنسبة ٣٠,٩٤٪، أى ما يقرب من ثلث شعر المقطعات والقصائد فى الكتاب.

وهو ظاهر فى جميع السياقات المضمونية للشعر فى الأمالى^(٢١)، وإن كانت السمة اللافتة للنظر، ارتفاع نسبته إلى حد كبير فى سياق الوصف حتى تصل إلى ١٤,٤٩٪ بينما لا تزيد نسبة اتجاه القالى إلى اختيار الشعر فى هذا السياق على ٧,١٣٪.

إضافة إلى انخفاض نسبته إلى مستوى متدنٍ فى سياق القيم والمثل، فنصل إلى ٣,٦٢٪، فى حين أن نسبة اتجاه القالى إلى اختيار الشعر فى سياق القيم قد بلغت ١١,١٥٪.

وارتفاع نسبة استخدام التشبيه فى سياق الوصف ملحظ طبعى، يتفق وطبيعة شعر الوصف الذى يقوم فى الغالب على أساس من التشبيه، ومما يؤكد ذلك كثرة شيوع التشبيه فى سياق مروية واحدة فى شعر الوصف، كما نجد فى قول الحماني :

دَمَنْ كَانَ رِياضَها	يُكْسِنُ أعلامَ المطارِ
وَكأَنَّها غُدرَأنْها	فِها غُشُورٌ فى مصاحف
وَكأَنَّها أنوارُها	تَهْتَزُّ بِالرَّيحِ العواصف
طُرُرُ الوصائفِ يلتقي	من بها إلى طُرر الوصائف
بانت سوارِها تمخض	فى رِواغِها القواصف

ثم انبرت مَحًا كبا كَيْسَة بِأَرْبَعَة ذَوَارِفُ

وكان لمع بُرُوقِها في الجوا أسيافُ المَثاقِفِ^(٢٢)

وكذلك فإن انخفاض نسبة استخدام التشبيه في سياق شعر القيم والمثل ملحوظ طبعي هو الآخر، لاعتماد الشعر في هذا السياق على الترسل في أداء الدفقة الشعورية، والتركيز على رسم لوحة تقريرية عامة، دون الاعتماد على الصور المجازية، لانشغال الشعراء عنها بالطرح الفكري الذي يجهدون في إبرازه على قدر كاف من الوضوح والجلاء.

والقراءة معنية هنا بدرس طبيعة العلاقات التي تقيمها الصورة التشبيهية بين الموصوفات والصور الواصفة لها، أي درس العلاقات الرابطة بين طرفي هذه الصورة (المشبه، والمشبه به)؛ للوقوف على الاتجاه الغالب على عملية التصوير التشبيهية في شعر مقطعات الأمالي وقصائده.

وطرفا الصورة الشعرية (التشبيه وغيره) ينتمي كل منهما، أيًا كانا إلى إحدى دائرتين : دائرة المحسوسات، أو دائرة المجردات. والصورة الشعرية موزعة دائمًا على هاتين الدائرتين، بحسب الدرجة التي تتجاذب فيها الدائرتان صور الشاعر وموضوعاته؛ وبحسب كيفية انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس، بحيث يمكن تبيين ما يميز صور شعر ما عن صور شعر آخر ودور كل منهما في التعبير الشعري.

فانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة في نفس الدائرة كان يصف محسوسًا بمحسوس، أو مجردًا بمجرد يسمى تعويضًا؛ بينما يسمى تحويلًا انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى دائرة، إلى أخرى تنتمي إلى دائرة ثانية، كان يصف محسوسًا بمجرد (التجريد)، أو مجردًا بمحسوس (التجسيم).

والتعويض هو الدور الغالب على الصورة التشبيهية في شعر مقطعات وقصائد الأمالي، وهو كثير في هذا الشعر كثرة مفرطة، والأغلبية الساحقة منه يُعوّضُ فيها محسوسًا بمحسوس، كما نجد في قول مهلهل :

كان كواكب الجوزاء عُوذُ مُعْطَفَةٌ عَلَى رَبِّعٍ كَسِيرِ
كان الجذى في مشاة رِبْقِ أَسِيرٌ أَوْ بِمَنْزِلَةِ الْأَسِيرِ

كَأَنَّ النِّجْمَ إِذْ وَلَّى سُحَيْرًا فِصَالٌ جُلْنَ فِي يَوْمٍ مَطِيرٍ^(٢٣)
ومهلل على ما يبدو، يستغل مظاهر الطبيعة مصدرًا واصفًا وكذلك
موضوعًا موصوفًا، عدا البيت الثاني الذي لعب فيه الإنسان دور المصدر
الواصف.

- أو قول يحيى بن طالب الحنفى :

أقول لموسى والدوع كأنها جداولُ ماءٍ في مسارٍ بها تجرى^(٢٤)
وطرفا الصورة ينتقلان هنا بين المظهر الإنساني (دموع العين)
كموضوع موصوف، والمظهر الطبيعي (جداول الماء) كمصدر واصف.
وليس لوصف المجرد بالمجرد في شعر الأمالى غير حظ ضئيل لا
يكاد يذكر، ومنه قول ابن الدمينه :

ولى نظرة بعد الصدود من الهوى كنظرة ثكلى قد أُصِيبَ وحيدُها^(٢٥)

أما التحويل، فلا يقف قارئ الأمالى منه إلا على وصف المجرد
بالمحسوس على سبيل التشخيص، أو التجسيم. الصورة التشبيهية في مثل
هذه الحالة لا تعمل على وصف شيء من مظاهر الواقع المعاش، وإنما
يتركز دورها في وصف إحساس الشاعر، وما يعتَمِلُ بنفسه من انفعالات
مختلفة، يعول على التجسيم أو التشخيص في تقديمها على نحو مادي
لموس.

ومن ذلك تشبيه الشاعر لقلبه بالطير في السياقات العاطفية، كالحنين
في قول يحيى ابن طالب الحنفى :

كأنَّ فؤادى كلما مرَّ راکبٌ جناحُ غرابٍ رام نهضًا إلى وكرٍ^(٢٦)

والغزل في قول ورد بن ورد الجعدى :

كأن فؤادى كلما خِفْتُ رَوْعَةً من البين بازٍ ما يزال ضروبٍ^(٢٧)

ومنه تجسيمه لبعض القيم المعنوية المجردة كالأخلاق في قول كعب
ابن سعد الغنوى :

شِيمَ تَعْلَقُ بِالرَّجَالِ وَإِنَّمَا شِيمُ الرِّجَالِ كَهَيْئَةِ الْأُلْوَانِ^(٢٨)

والمودة والحب، في قول قيس بن دريح :

وقد نشأت في القلب منك مودةٌ كما نشأت في الرّاحتين الأصابع^(٢٩)

وليس في شعر مقطعات وقصائد الأمالي شيء من التجريد (أي تصوير المحسوس بالمجرد) في التشبيه، وهذا يؤكد ميل القالي إلى ذلك الاتجاه النقدي المحافظ الذي شاع في القرن الرابع الهجري، وحرص على تأكيد وصوح التشبيه، والمقارنه فيه بين المشبه والمشبه به، وارتباطه بعالم المحسوسات^(٣٠). وكان اتحاه القالي إلى اختيار الشعر الذي تقوم الصورة فيه على التشبيه أكثر بكثير من اتجاهه إلى اختيار الشعر الذي تعتمد صورته على الاستعارة، ومال إلى الإكثار من الصورة التي يلعب فيها التشبيه دور التعويض بكل ما يتميز به من بساطة ووضوح، مقارنة بالصور التي يلعب التشبيه فيها دور التحويل بما له من من غنى وعمق - وفي ذلك كله دليل على النزاع محتارات الشعر في كتاب الأمالي بطابع الشعر الغالب على العصور القديمة التي تعنى بالفعل وأحكامه، وبحد من الخيال وسطحاته، وهو ما ندركه في نقدنا العربي القديم في فكرة عمود الشعر^(٣١).

وإن كان ذلك لا يعني أن القالي قد اتحد موقفاً صدياً متعصباً إزاء الاتجاه الفني المغاير (اتجاه المحدثين) الذي أطلق شعراؤه العنان لخيالهم الشعري، ولم يكبحوا حماحه؛ حتى انهمهم بعض النقاد المحافظين بالغموض، والجنوح بالصورة عن مجراها الطبيعي في الفن التعبيري^(٣٢) - فلقد روى لقالى الكثير من اشعار اصحاب هذا الاتجاه المحدد، وخاصة بشارا^(٣٣)، وأبا تمام^(٣٤)، بل روى نماذج من أشعارهم التي اتهمها النقاد المحافظون بالغموض والإبهام لعدم وجود علاقة واضحة فيها بين طرفي التشبيه، كقول بشار بن برد :

وكان رصف حديثها قطع الرياض كسائر زهرا

وكان تحت لسانها هاروت ينفس فيه سحرا

وكأنها بـرْدُ الشرا ب صفا ووافق منك فطرا^(٣٥)

وربما أدرك القالى ما غفل عنه نقاد عصره من أن هذا اللون من التصوير الذى تقوم فيه العلاقة بين المشبه والمشبه به على وحدة الأثر النفسى - لا يعد خروجاً «على الصياغة التعبيرية المألوفة للشعر العربى، أو ما اصطلح على تسميته بعمود الشعر... بقدر ما يعد تعديلاً لمساره، وتوجيهه وجهة صحيحة. وذلك بإحلال الواقع النفسى، مساراً لهذه الصياغة، محل الواقع المادى الملموس»^(٣٦).

على أن أوفر أنماط التشبيه حظاً فى مقطعات الأمالى وقصائده، ما يعرف فى البلاغة العربية بتشبيه التمثيل^(٣٧)، وهو ما لا يكتفى فيه بالمقاربة بين عنصرين فى صورتيهما البسيطتين، بل يتجاوز ذلك إلى حال كل منهما وهينته الخاصة؛ وكان التشبيه فى هذه الحال يقارب بين الموضوع وصورته فى إطار مميز ومقيد لأحدهما أو كليهما. والفارق بين هذا اللون من التشبيه وغيره من ألوان التشبيه البسيطة، أن وجه الشبه بين الموضوع والصورة (المشبه والمشبه به) منتزع من مفرد فى البسيط ومن مركب فى التمثيل؛ كقول عبد الرحمن بن حسان بن ثابت :

وعاش بعينه لما لا يناله كساع برجليه لإدراك طائر

ومستنزل حرباً على غير ثروة كمقتحم فى البحر ليس بماهر

وملتمس ودّاً لمن لا يودّه كمعتذر يوماً إلى غير عاذر^(٣٨)

فهو لا يقصد إلى تشبيه مطلق العاشى بمطلق الساعى، أو مطلق المستنزل بمطلق المقتحم، أو مطلق الملتمس بمطلق المعتذر؛ وإنما يقصد إلى تشبيه كل واحد من هؤلاء فى حال محددة بقرينه على وضع خاص.

ومن ذلك قول ثعلبة بن موسى :

إن الشباب إذا ما الشيب حلّ به كالغصن يصفّر فيه ناعم الورق^(٣٩)

فالشباب لا يكون كالغصن المصفر ورقة إلا إذا حل به الشيب فيتحكم فى الصورة قيد يحكم الموضوع، وقيد يحكم صورته. ومنه قول كثير :

وإني وتهيامي بعزة بعد ما تخليت مما بيننا وتخلت
لكالمرتجى ظل الغمامة كلما تبوأ منها للمقيل اضمحلت^(٢٠)

وهذه الصورة كسابقتيها قيد الشاعر فيها وصف حال تهيامه بصاحبته، بالمرتجى ظل الغمامة كلما أراد أن يقل تحتها اضمحلت وانقشعت عنه - بأن تخلى كل واحد منهما مما بينه وبين صاحبه.

وقارئ مثل هذه النماذج يلحظ أن اختلاف وجه الشبه فيها يرجع إلى تركيب صورة المشبه أو تمييزها على نحو مقيد لها، وتركيب صورة المشبه به على نفس النحو، مما يميز هذا اللون من التشبيه بشيء من العمق الذي ينخلع على المدلول في التصوير الشعري.

الاستعارة :

تبرز الاستعارة^(٢١) بين أهم وسائل التعبير الشعري بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدفينة، وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالاً عميقاً بها، لما تضيفه على التعبير الشعري من حيوية ووضوح، واختصار، واجتناب لرتابة التعبير المباشر المألوف، فضلاً عن قدرتها على التلوين الجمالي للأداء الفني للشعر، حتى ليذهب هربرت ريد إلى الاعتقاد بأننا «يجب أن نحكم على الشاعر من خلال قوة وأصالة استعاراته»^(٢٢)؛ بينما يجعلها ليتش مركزاً لفكرة الإبداع الشعري^(٢٣)؛ ويعدها منذور خيوط نسيج البناء الشعري^(٢٤).

وقديماً، كان للاستعارة دور خطير في العملية الإبداعية عند كثير من النفاد اليونان، وعلى رأسهم أرسطو، فقد اعتبروا «أن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء، لأنها الشيء الوحيد الذي لا يلحق، وهي أيضاً سمة العبقرية الأصيلة»^(٢٥).

وإذا كان النقد العربي القديم، في إطار نظريته العقلية لفن الشعر، يتخذ موقفاً يعلى من شأن التشبيه على حساب الاستعارة - فإن ذلك لم يمنع عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، من اتخاذ موقف معاكس يقدر فيه أهمية الاستعارة ودورها في الصياغة الشعرية، ويرفعها فوق التشبيه^(٢٦).

وعلى الرغم من الأهمية البالغة التي حظيت بها الاستعارة في أشعار المحدثين ممن عرفوا بشعراء البديع في العصر العباسي^(٤٧) - فإن من يقرأ كتاب الأمالي، يشعر بسيطرة التشبيه على الصورة في مختارات القالى من القصائد والمقطعات، حتى على أشعار الذين عنوا بالاستعارة من شعراء هذا الاتجاه كبشار^(٤٨)، ومسلم^(٤٩)، وأبى تمام^(٥٠). فلم تظهر الاستعارة إلا في اثنتين وثلاثين مروية شعرية فقط (٣٢) بنسبة ٧,١٧٪.

وعلى الرغم من هذه النسبة الضئيلة فالاستعارة ظاهرة في جميع السياقات المضمونية لشعر الأمالي فيما عدا سياق الاجتماعيات^(٥١)؛ وإن كانت نسبة استخدامها تتخفف انخفاضاً شديداً في سياق الغزل، فتصل إلى ١٨,٧٥٪، في حين أن نسبة اتجاه القالى إلى اختيار شعر الغزل، تصل إلى ٣١,٩١٪ - بينما ترتفع نسبة استخدام الاستعارة ارتفاعاً كبيراً في سياق الرثاء حتى تصل إلى ٢٥٪ في حين أن نسبة اتجاه القالى إلى اختيار شعر الرثاء لا تزيد عن ١١,١٨٪.

وربما كان انخفاض نسبة ظهور الاستعارة في شعر المقطعات والقصائد الغزلية في الأمالي أمراً طبعياً؛ فمعظم أصحاب هذا الشعر من الإسلاميين والأمويين الذين لم يعنوا بما في الاستعارة من عمق وخصب في الخيال^(٥٢).

أما ارتفاع نسبة ظهور الاستعارة في سياق الرثاء، فلا نجد تفسيراً له في غير طبيعة فن الرثاء نفسه، وتعبيره عن موقف الموت الذى هو، كالاستعارة، انتقال من وضع إلى آخر؛ فضلاً عما تتعرض إليه فكرة الموت من تناول لبعض الروى الغيبية مما يفتح المجال لإعمال الخيال ولو إلى حد ما.

وعلى كل، فقد ركزت تعريفات البلاغيين للاستعارة على أنها أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة^(٥٣) بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى. وهى عندهم ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه، إما المشبه (المستعار له) فتسمى استعارة تصريحية؛ أو المشبه به (المستعار) فتسمى استعارة مكنية^(٥٤). إلا أن هذا

التشابه الذى يجمع بين الموصوف وصورته فى الاستعارة، تشابه يقوم على الاستبدال أو الانتقال بين المدلولات الثابتة للدوال المختلفة، على نحو من الالتحاق فيفضى إلى فناء أحد الطرفين (الموصوف أو صورته) فى الآخر. فإذا كنا فى قراءة التشبيه نقف أمام لوحتين متشابهتين تجتمعان معاً، فإننا حينئذ نأمل الاستعارة، نجد أنفسنا بإزاء لوحة واحدة تحل محل لوحة أخرى وتقوم مقامها لعلاقة اشتراك وتشابه بينهما كما فى حالة التشبيه، إلا أن السياق الذى ترد فيه هذه اللوحة، على مستوى البنية السطحية للكلام، يحتم على القارئ استحضار لوحتين موجودتين على مستوى البنية العميقة. ومن ثم كانت الاستعارة أقدر على تحقيق التفاعل والتداخل والانسجام الدلالي بين الموضوع وصورته على نحو لا يحدث بنفس الثراء فى التشبيه؛ إضافة إلى قدرة الاستعارة على استيعاب عناصر التجريدية الشعرية على يتوعها دون اعتداد بقيود الزمان والمكان والهيئة^(٥٥).

فإن الاستعارة للمثمرة التى تعتمد على الإدراك الحدسى فى الربط بين الظواهر المتباعدة، بل المتنافرة أيضاً، مع وضع الأشياء غير المتجانسة فى صورة واحدة مألوفة بينها بشكل يجعلها متجانسة، أو تبدو كذلك على الأقل. والإدراك الحدسى هو مركز الصور الاستعارية وقوتها الفاعلة فى تلمس وجوه الشبه الخفية بين الأشياء، وكما يقول ريتشاردز، فإن «الاستعارة الحسنة، تتضمن الإدراك الحدسى لوجوه المجانسة، بين الأشياء المختلفة»^(٥٦) فعبقرية الشعر الإبداعية، بناء على هذا، تتجلى فى قدرة التصوير الاستعارى على الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء، من خلال الرؤية الخاصة للتجربة الشعورية.

ودارس الاستعارة يقف أمام عدد كبير من التصنيفات والنقسيات التى اجتهد البلاغيون والنقاد واللغويون فى بحث الاستعارة على أساس منها^(٥٧).

ولقد استقرت القراءة على تناول الاستعارة فى مقطعات الأمالى وقصائده، فى ضوء تقسيم ليتش لها على أربعة أنواع على أساس من الدلالة الموضوعية التى تتوقف على طبيعة الموضوع وصورته فى الاستعارة^(٥٨).

الأول - الاستعارة التشخيصية أو المجسمة Concrete Metaphore :

وهي ما تنقل فيها صفات المحسوسات إلى المجردات ويتميز هذا النوع من الاستعارة بوفرة نماذجها في شعر الأمازي (وخاصة ما كان جاهلياً أو إسلامياً أو أموياً). وفي ذلك ما يتفق مع بساطة الفكر الإنساني، وبعده عن التعمق، الأمر الذي يميل بالتصوير غالباً، إلى الرغبة في تشخيص المجردات وتجسيمها في التعبير الفني.

ومن هذه الاستعارة قول الحسين بن مطير :

ولما مضى مَعْنُ مضى الجود وانقضى وأصبح عرنينُ المكارمِ أجدعاً^(٥٩)

واستعارة العرنين للمكان كثيرة الدوران في الشعر العربي؛ ولا يلعب تجسيم المكارم بإضافة العرنين المجدوع إليها، الدور الرئيس في خلق شعرية هذه الاستعارة، وإنما يخلقها ما تستحضره الكلمة المنقولة (العرنين المجدوع) في الذهن من سقوط ما كان سامقاً، وانكسار ما كان شامخاً.

ومنها قول الأفوه الأودي :

إن النجاء إذا ما كنت ذا نفر من أجة الغي إبعاداً فإبعاداً^(٦٠)

إذ تستدعي كلمة (أجة) لدائرة الدلالة في الذهن، صورة النار، فتشتعل بذلك العلاقة الشعرية الرائقة التي تجمع بين النار والغى في لوحة واحدة، مفضية إلى فناء أحدهما في الآخر.

ومن الاستعارة التشخيصية في شعر الأمازي، البيت المنسوب إلى أسيد ابن عنقاء :

ولما رأى المجد استعيرت ثيابه تردي رداء سابغ الذيل وأتزر^(٦١)

وتشخيص المجد بنقل الثياب المستعارة إليه ليس هو ما يلفت النظر في هذه الاستعارة، وإنما تكمن القدرة الفاعلة فيها في تلك العلاقة التي جعلنا الشاعر في مواجهتها بين المجد بكل دلالاته، وما تستدعيه كلمة الاستعارة (استعيرت ثيابه) في الذهن من صورة إنسان سلب ما كان يستتره، وغير خاف ما في هذه الاستعارة على بساطتها من إسقاط على الشاعر نفسه، وعلى الموقف التاريخي للأبيات^(٦٢).

الثانى- الاستعارة الإنسانية (Humanizing Metaphore)(anthropomorphic):

وهى ما تنقل فيها سمات، وطبائع، ومميزات إنسانية خاصة إلى غير الإنسان.

وقد تكون هذه الاستعارة تحويلية، كالاستعارة التجسيمية، ينتقل فيها الشاعر من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات، كما فى قول إبراهيم بن كنيف النبهاى :

وقينا بعزم الصبر منّا نفوسنا فصحت لنا الأعراض والناس هزل^(٦٣)
فهو يؤكد على عزة قومه عن طريق أنسنة الأعراض بنقل الصحة إليها.

وقول بكر بن النطاح، يمدح خربان بن عيسى :
كلّ السيوف يرى لسيّك رهبة وتخافك الأوراح فى الأبدان^(٦٤)
فأضفى تشخيص الأرواح، والسيوف؛، وخلع الخوف، والرّهبة صفة إنسانية عليها - عمقا نفسيا واضحا، وأصالة طاغية على العبارة الشعرية فى البيت.

ولا شك أن هذه الاستعارات التحويلية تضمحل فيها الحواجز الذهنية التى تفصل المحسوس عن المجرد، لتخلّى السبيل أمام عالم واحد يتحرك فيه التعبير الشعرى بحرية كبيرة.

وقد تكون الاستعارة الإنسانية تعويضية، ينتقل فيها الشاعر من نقطة إلى أخرى فى نفس العالم، الا أنها تقوم أساسا، كسابقتها، على الأنسنة؛ يقول بكر بن النطاح :

ملك إذا أخذ القناة بكفه وثقت بشدة ساعد وبنان^(٦٥)
فالشاعر يخلع الثقة صفة إنسانية مميزة على القناة (محسوس جامد)، لتأكيد بأس الممدوح وقوته.

ومن ذلك قول مسلم بن الوليد أو أبى محمد التيمى، يرثى يزيد بن مزيد :

لتبكك قُبَّةُ الإسلامِ لما وَهَتَ أَطْنَاهَا وهى العمودُ

ويبكك شاعرٌ لم يبقَ دهرٌ له نَشَبًا وقد كَسَدَ القصيدُ^(٦٦)

فهو يسند فعل الكاء الإنسانى إلى قبة الإسلام، فيحمل العبارة الشعرية طاقات استعارية تعمق الإحساس بفاجعة فقد المرثى، ويسعى الى تأكيد هذا الإحساس بإعادة إسناد الفعل نفسه إلى شخصية إنسانية (الشاعر) فى البيت التالى.

وتقول ليلى بنت طريف فى رثاء أخيها :

أيا شجرَ الخابور مالك مورقا كأنك لم تجزغ على ابن طريف^(٦٧)

وكان الشاعرة تطالب شجر الخابور، أن يتجرد من صفته النباتية، وأن يشاركها جزعها الإنسانى على أخيها.

وواضح، على ما يظهر من النماذج السابقة، أن هذه الاستعارات الإنسانية، تشيع غالباً بين شعراء العصر العباسى، وقد يرجع هذا على ما يبدو لى إلى أثر التيارات الأجنبية فى شعراء هذا العصر^(٦٨).

الثالث - الاستعارة الحيوية Animistic Metaphore :

وهى ما تنقل فيها سمات أو لوازم الكائنات الحية، لأشياء غير حية، وهى قليلة فى شعر الأمالى، ومنها ما نجد فى قول النظار الفقعسى :

فإياك والبغى لا تستثر حديدَ النُوبِ أطالَ الكُمونا

ثوى تحمِلُ السُّمَّ أنيابه وحالف لصباً منيعاً كيناً^(٦٩)

واستعارة النيوب للسيف تستلزم استحضار صورة مفترس فى البيت الأول، بينما استعارة سم الأنياب له تستدعى صورة الأفعى فى البيت الثانى. واللافت للنظر هنا، أن الشاعر سعى إلى تأكيد بعد معين فى رسمه لتفاصيل الصورة الاستعارية فى هذين البيتين، حينما حرص على تكرار وصف الموضوع أو المستعار له وهو السيف بطول الكمون مباشرة فى البيت الأول، وعن طريق الدلالة الإيحائية للفعلين ثوى، وحالف؛ وما يتعالق معهما فى البيت الثانى؛ فلعبت هذه الصفة دوراً كبيراً فى تعميق الإحساس بوحشية المستعار (المفترس فى البيت الأول، والأفعى فى البيت الثانى).

الرابع - الاستعارة الأسلوبية Synaesthetic Metaphore :

وهي ما يغلب عليها طابع جمالي ذهني، وتقوم على التداخل الإحساسي بين حقلين دلاليين شديدي الاختلاف.. ولا تكاد القراءة تقع على شيء منها في مقطعات الأملالي وقصائده، وهي نادرة جدًا في الشعر العربي بصفة عامة لأن الشاعر في هذه الاستعارة لا يقوم بتشكيل العلاقات بين الوحدات الدلالية فحسب، وإنما يعمل على إعادة ابتداعها^(٧٠).

وبإمكاننا أن نضيف إلى تقسيم ليتش قسمًا خامسًا يظهر بوضوح شديد في شعر الأملالي، وهو الاستعارة التعويضية في نطاق المحسوسات. ولهذه الاستعارة خمسة أشكال رئيسة من حيث طبيعة الموضوع (المستعار له)، وصورته (المستعار).

- فمنها ما تنقل فيه السمات الحيوانية إلى الإنسان، كقول أحدهم، وقد تزوج اثنتين:

فقلتُ أصيرُ بينهما خروفاً أنعمُ بين أكرمِ نعجتين

فصرتُ كنعجةٍ تُضحى وتُمسى تُداوِلُ يمين أخبث ذئبتين^(٧١)

ومستوى الصورة الظاهر أقرب مأخذًا، وداله أبين أثرًا في التركيب الاستعاري، نتيجة للتصريح بلفظ المستعار في هذين البيتين (نعجتين، وذئبتين).

- ومنها ما تنقل فيه سمات الجماد إلى الإنسان كالجمود والتضجر في قول أعرابي سائل رجلاً حاجة فتشاغل عنه :

كدحت بأظفاري وأعملت معولي فصادفت جلموداً من الصخر أملسا^(٧٢)

- ومنها ما يجمع نقل الاثنين معًا، السمات الحيوانية والسمات الجمادية، إلى الإنسان، يقول حاطب بن قيس في رثاء عمرو بن حُمّة الدوسي :

إلى مَرَمَسٍ قد حَلَّ بين ترابيه وأحجاره بـدَرٌ وأضبطُ ضيغم^(٧٣)

فأضفى بهاء البدر، وشجاعة السبع على المرثى معتمداً على وصوح التصوير الاستعارى فى حاله التصريحية.

- ومنها ما تتقل فيه سمات حيوانية معينة إلى أنواع أخرى من الحيوان، على ما نجد فى قول بعض بنى الحارث بن كعب :

وكادت تطيرُ الشَّولُ عرفانَ صوتِهِ ولم تُمسِ إلا وهى خائفَةُ العَقْرِ^(٧٤)

فاستعار الطيران للشول مستدعياً إلى الدهن صورة الطير، ليعمق فى نفس المتلقى الإحساس بالاضطراب الشديد الذى انتاب الشول حينما استمعت إلى صوت الضيف، وأيقنت أن لا مفر من العقر.

- ومنها ما تتقل فيه سمات جمادية معينة إلى لون آخر من الجماد، يقول عبيد :

خَلَّتْ عَزَالِيهِ الْجَنُوبُ فَشَجَّ وَاهِيَةً خَرُوقُهُ^(٧٥)

فاستعارة العزالي والخروق للسحاب، تستحضر صورة المزايدة إلى ساحة استقبال الصورة، بما فى ذلك من إيغال فى الغوص عليها، يرجع إلى خفاء لفظ المستعار، وحلول بعض ملائماته محله، مما يفرض على القارئ أن يتخطى مرحلة إضافية فى العملية الذهنية التى يكتشف الصورة على إثرها.

وعلى كل، فإن باستطاعة القراءة أن ترد ضعف نسبة ظهور الاستعارة فى مختارات القالى الشعرية إلى تمثل هذه المختارات للتراث الشعرى عند العرب، وخاصة فى العصرين الجاهلى والأموى، والذى يغلب فيه التشبيه على الصورة الفنية، لاعتماده على المنطق العقلى وأحكامه، وبعده عن التأويل الخيالى الذى تتميز به الاستعارة، إضافة إلى أن طبيعة الموضوعات التى عالجتها أغلب المختارات الشعرية فى كتاب الأمالى، خارجة فى الأساس عن ذات الشاعر، وهمومه الشخصية المباشرة، مما جعلها أميل إلى التوسل بالتشبيه.

ولا شك فى أن هذين الملحظين دليل على ميل القالى إلى الذوق المحافظ فى اختيار النماذج الشعرية التى رواها فى أماليه.

الهوامش :

(^١) راجع في الصورة الشعرية، على سبيل المثال : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ط ٢ دار الأندلس، بيروت ١٩٨١م : ص ١٠٠ - ١٥٠. ومحمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ط دار نهضة مصر (د.ت) : ٥٧ - ١٠٩. وجابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط دار المعارف ١٩٧٧م : ص ٣٤٧ - ٤٢٣. وعثمان موافى، نظرية الأدب : ١٠٧ - ١٣٢، ودراسات نقدية، ط ٢ دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٩٧م : ١٦٥ - ١٩٦. ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ط دار المعارف ١٩٨١م : ص ٢٧ - ٣٩. ونورمان فريد مان، الصورة الفنية، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأدب العراقية ع ١٦ ضمن كتاب مصطفى الصاوي الجويني، البيان فن الصورة ط دار المعرفة الجامعية ١٩٩١م : ص ١٧٣ وما بعدها.

(^٢) راجع أ.أ. رتشاردر، مبادئ النقد الأدبي الحديث، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣م : ٣١٤. وكمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ط دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩م : ص ١٩. ومحمد مندور، في الميزان الجديد، ط ٣ نهضة مصر (د.ت) : ١٢٤ - ١٢٩. وعز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ط دار العودة، دار الثقافة بيروت (د.ت)، مصورة عن ط دار المعارف بمصر ١٩٦٣م : ص ١٠٥.

(^٣) محمد زكي العشماوي، قصايا النقد الأدبي المعاصر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥م : ص ١٠٨.

(^٤) مصطفى ناصف، الصورة الادبية : ٨.

(^٥) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٩٢م : ص ٣٥٦.

(^٦) راجع جار كوهبن بنية اللغة الشعرية، ترجمة الولي والعمري : ١٩٤ - ٢١٥. وبرحمة أحمد دروش (بناء لغة الشعر) : ٢٢٨ - ٢٥٠.

(^٧) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٣٦٧، ٣٦٨.

(^٨) مصطفى ناصف، الصورة الادبية : ٥.

(^٩) راجع محمد مفراح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص، ط ٣ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣م : ص ٨١.

(^{١٠}) Roman Jakobson, Essai de Linguistique Générale, Trad. de l'anglais Nicolas

Ruwet, Paris 1963 p. 61 - 67.

(^{١١}) راجع في النظريتين، الإبدالية والتفاعلية، أسسهم وموقف البلاغة العربية مبهما؛ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: ٨٢ - ٨٧.

(^{١٢}) إحسان عباس، فن الشعر ط ١ بيروت ١٩٥٥م. على أن مفهوم الصورة الشعرية عند نفادنا المحدثين لم يقف عند حدود التأويل المحازي وحسب، بل فهم بعض هؤلاء النقاد الصورة الشعرية فهماً عاماً مشتملاً على الصور الحركية واللوية والسمعية والنفسية، وغير ذلك من صنوف التصوير الفني التي لا تقوم على المحازر. راجع في ذلك عرص أحمد عبد السيد الصاوي لآراء النقاد العرب المعاصرين؛ فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والبعد. مع التطبيق على الأدب الجاهلي. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٩م : ص ٢٦٤ - ٢٧٥.

(^{١٣}) راجع في التشبيه : مصطفى باصف، الصورة الأدبية : ٤٦ - ٧٢. وجابر عصفور، الصورة الفنية : ١٨٨ - ٢١٦، وعثمان موافي، في نظرية الأدب ١١٤ - ١١٧؛ ودراسات نقدية : ١٧٦ - ١٨٢. ورجاء عبد، فلسفة البلاغة بين التقنية والنظور، منشأة المعارف ١٩٧٧م : ص ١٦٢ - ١٨٠. ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري : ١٤٨ - ١٥٤. ومنير سلطان، البدع في شعر المتنبي، ط منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٣م : ص ٨٣ - ١١٤، ١١٩ - ١٢١.

(^{١٤}) المررد، الكامل : ٩٣ / ٣.

(^{١٥}) الفاصي الجرجاني، الوسايط بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفصل إبراهيم وعلى البجاوي، المكتبة العصرية ببيروت - صيدا (د.ت) مصورة عن طبعه النايف والترجمة والنشر ١٩٦٦م : ٣٣، ٣٤.

(^{١٦}) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط ٣ منشأة المعارف الإسكندرية (د.ت) : ٤٨، وتحقيق عبد العزيز المانع، ط ١ دار العلوم العربية للطباعة والنشر، الرياض ١٩٨٥م : ١٥.

(^{١٧}) الحطيب الفرويبي، التلخيص، صبطه وشرحه عبد الرحمن البرفوقي، دار الكتاب العربي بيروت (د.ت) : ٢٣٨.

(^{١٨}) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، المكتبة العربية القاهرة (د.ت) : ٢١٨.

(^{١٩}) الرماني، النكت في إعجاز القرآن تحقيق محمد حلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، صمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط ٣ دار المعارف ١٩٩١م : ص ٨١.

(^{٢٠}) مبر سلطان، النديع في شعر المتنبي : ١١٩.

(^{٢١}) يظهر التشبيه في ست وأربعين مروية شعرية (٤٦) في سياق الغزل - الأمالي، الجزء الأول : ١٥، ٣٢، ٤٣، ٥٠، ٦٦، ٨٤، ١١٨، ١٣٦، ١٤٢، ١٢٨، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٨٣، ١٨٤، ١٩٥، ٢١٥، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٧٥ =.

والجزء الثاني : ٥، ١٠، ٢٠، ٢٤، ٤٠، ٤٩، ٥٦، ٦١، ٦٢، ٧٦، ٨٢، ١٠٧، ١٦٥، ٢٥٧، ٢٦٧، ٢٨١، ٢٩٣، ٣٠٦، ٣١٢، ٣١٤.

وفي أربع وعشرين مروية شعرية (٢٤) في سياق الفخر - الأمالي، الجزء الأول : ١٢، ٤٨، ٦٨، ٨١، ٨٥، ٢٦٠، ٢٦٥، ٢٦٩، ٢٨١. والجزء الثاني : ٣، ٨٨، ٩٢، ١٠١، ١٠٢، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٩، ١٣٧، ١٧٠، ١٧٣، ١٨٩، ٢٢٤، ٢٦٧، ٢٧٤.

وفي عشرين مروية شعرية (٢٠) في سياق الوصف - الأمالي، الجزء الأول : ١١١، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٠، ٢٠٨، ٢٢٧، ٢٣٩، ٢٦٨، ٢٨٠. والجزء الثاني : ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٤، ٢٦٣.

وفي اثنتي عشرة مروية شعرية (١٢) في سياق الرثاء - الأمالي، الجزء الأول : ١٢٧، ٢٦١، ٢٧١، ٢٧٥. والجزء الثاني : ١، ٢، ٧٢، ٨٥، ١٠٤، ١٤٤، ١٤٧، ٣٢٣. والمدح - الأمالي، الجزء الأول : ٤١، ٤٥، ٥٠، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٧، ٢٤٨. والجزء الثاني : ٣، ١٥٤، ١٧٥، ٢٧١، ٢٩٠.

وفي ثمان مرويّات شعرية (٨) في سياق الهجاء - الأمالي، الجزء الأول : ٨٥، ٢٧٩. والجزء الثاني : ١٠٦، ١٠٧، ١٣٦، ١٤٣، ١٩٧، ٢٣٢.

وفي خمس مرويّات شعرية (٥) في سياق القيم والمثل - الأمالي، الجزء الأول : ٢١٠، ٢٧٤. والجزء الثاني : ١٨٢، ١٩٠، ٢٠٤. والحنين - الأمالي، الجزء الأول : ٩٩، ١٠٩، ١١٧، ١٢٣، ١٣٢.

وفي ثلاث مرويّات شعرية (٣) في سياق الحكمة - الأمالي، الجزء الأول : ٢٥٢، والجزء الثاني : ٣٥، ٢٢٣.

وفي مرويّتين شعريّتين في سياق التّحسر - الأمالي، الجزء الثاني : ١٨٣، ١٨٩.

وفي مروية واحدة فقط في سياق الاجتماعيّات - الأمالي، الجزء الأول : ١٦٧.

(٢٢) الأمالي، الجزء الأول : ١٧٧. وراجع الجزء الأول : ١٧٧، ١٧٨، ١٨٠، ٢٠٨، ٢٢٧، ٢٣٣، ٢٦٨. والجزء الثاني : ٢٠٥، ٢٣٧.

(٢٣) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٣٠.

(٢٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٢٣.

(٢٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٤٣.

(٢٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٢٣.

(٢٧) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٦٢.

(٢٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣١٢.

(٢٩) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣١٤.

(٣٠) راجع : ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق زغلول : ٥٢ - ٥٥، تحقيق المانع : ١٩ - ٢٤. والآمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد احمد صقر، ط ١ دار المعارف ١٩٦١م : ١ / ٨، ٣٨١، ٣٨٢. والقاصي الجرجاني، الوساطة : ٣٣، ٣٤. والمرروفي، شرح ديوان الحماسة : ١ / ٩ - ١١. وحازم الفرطاحي، مباح البلاء : ١١١. وعثمان موافى، فى نظرية الادب . ١١٤، ١١٥. (٣١) راجع : احسان عباس، تاريخ النقد الأندلسى عند العرب، ط ٥ - دار الثقافة - بيروت ١٩٨٦م : ٣٩٨ - ٤١٠.

(٣٢) راجع عثمان موافى، الخصومة بين القدماء والمحدثين : ١٧٠، ١٧١. (٣٣) راجع الأمالى، الجزء الأول : ٨٣، ٨٤، ٩٩، ١٠٠، ٢٢٦، ٢٢٨. والجزء الثانى : ٥٧، ٦١، ٢٦٣، ٢٨٧.

(٣٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٦٤، ١٧٩، ١٨٠، ٢٢٩. والجزء الثانى : ٥٦. (٣٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٤. وانظر الأبيات فى ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ط لجنة التأليف والترجمة ١٩٥٤م : ج ٤ ص ٧٠، والبارودى، مختاراته، حققها وشرحها مجموعة من الداحثين، أشرف عليها وراجعها محمد مصطفى هدارة (الجزء الرابع بتحقيق جمال غباشى غنيم)، ط مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م : ج ٤ ص ٣١٧، وروايتها : برجع حديثها. وانظر تحليل عثمان موافى للأبيات، ووقوفه على وحدة الأثر النفسى بين طرفى الصورة فيها، فى نظرية الأدب : ١١٦، ١١٧.

(٣٦) عثمان موافى : الخصومة بين القدماء والمحدثين : ١٧٠، ١٧١. (٣٧) راجع : عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، تحقيق هريبرت رينز، ط ٢ مكتبة المتنبى، القاهرة ١٩٧٩م : ص ٨٤ - ١٣١. والخطيب القرويبى، الإيضاح : ٣٧١ - ٣٧٣. وعثمان موافى، دراسات نقدية : ١٧٦ - ١٨٢.

(٣٨) الأمالى، الجزء الأول : ٢٥٢. وانظر : سمط اللالى : ١ / ٥٦٨. (٣٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ١١١.

(٤٠) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٠٩. وراجع ديوان الشاعر : ٩٥ - ١٠٣. (٤١) راجع فى الاستعارة : مصطفى باصف، الصورة الأدبية : ٧٤ - ١٥٠. وعثمان موافى، فى نظرية الألب : ١١٨ - ١٢٤. وجابر عصفور، الصورة الفنية : ٢١٦ - ٢٦٨. ورجاء عيد، فلسفة البلاغة : ١١١ - ١٥٩. ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعرى : ١٥٤ - ١٦٢. وأحمد عبد السيد الصاوى، فن الاستعارة : ١٧ - ٢٨. ومنير سلطان، النديع فى شعر المتنبى : ٣٠٧ - ٣٢٧.

(٤٢) جون مدلتون مري، الاستعارة، ترجمة عبد الوهاب المسيري، م المجلة ع ١٧٢
إبريل ١٩٧١م : ص ٤٢.

(٤٣) راجع Geoffrey N Leech, A Linguistic Guide to English Poetry, William Clowes (Beccles Ltd.), London. 1980, p. 150

(٤٤) راجع محمد مندور، النقد المبهج عند العرب، ط دار بهضة مصر (د.ت): ٣٠٠، ٣٠١.

(٤٥) جون مدلتون مري، الاستعارة، ٤٢.

(٤٦) راجع عبد القاهرة الجرجاني، أسرار البلاغة : ٢٣١.

(٤٧) راجع عثمان موافي، دراسات نقدية : ١٩٠، ١٩١.

(٤٨) راجع الأمالي، الجزء الأول : ٨٤.

(٤٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٦٧، ٢٧٦.

(٥٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٦٤. والجزء الثاني : ٥٦.

(٥١) تظهر الاستعارة في ثمان مرويّات شعرية (٨) في سياق الرثاء - الأمالي، الجزء الأول : ٢٧٥. والجزء الثاني : ٨٤، ١٤٤، ٢٧٤، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.

وفي ست مرويّات شعرية (٦) في سياق الغزل - الأمالي، الجزء الأول : ١٥٦، ١٨١. والجزء الثاني : ٢٦٢، ٢٨٧، ٣٠٩، ٣١٤.

وفي خمس مرويّات شعرية (٥) في سياق الفخر - الأمالي، الجزء الأول : ٤٧، ٢٦٥. والجزء الثاني : ١٣٧، ٢٢٥، ٣١٨.

وفي ثلاث مرويّات شعرية (٣) في سياق القيم والمثل - الأمالي، الجزء الأول : ٢١٠، ٢١٨. والجزء الثاني : ٢٠٧.

وفي مرويّتين شعريتين في سياقات المدح - الأمالي، الجزء الأول : ٢٣٥، ٢٣٧. والحنين - الأمالي، الجزء الأول : ٩٩، ١٢٤.

والهجاء - الأمالي، الجزء الأول : ٨٥. والجزء الثاني : ١٥٩. والحكمة - الأمالي، الجزء الأول : ١٧١. والجزء الثاني : ٣٦.

وفي مرويّة واحدة فقط في سباق : الوصف - الأمالي، الجزء الأول : ١٧٨. والتحسر - الأمالي، الجزء الثاني : ٣٦.

(٥٢) راجع في إهمال الغزلين الإسلاميين والأمويين للتعبير الاستعاري : شكرى فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام : ٢٧٢. وعبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي : ١٤٣، ١٤٤، ١٦٤.

(٥٣) وقد يكون التجاوز في أحيان نادرة، هو العلاقة الرابطة بين الموضوع وصورته في الاستعارة، راجع في ذلك : =

· R. Jakobson, Problèmes du Langage, Coll. Diogène. N. R.F. 1966, p. 34.

(٥٤) راجع : الخطيب القزويني، الإيضاح : ٤٠٧ - ٤٣٧.

(٥٥) راجع : جابر عصفور، الصورة الفنية : ٢١٦ - ٢٢٣. ويوسف مسلم أبو العدوس،

النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية الحادية عشرة. الرسالة السادسة والستون، ١٩٩٠م : ص ١٧ - ٢١.

(٥٦) ويجب ملاحظة أن البلاغيين العرب قد سقوا إلى الاعتقاد بأن الصورة البيانية سواء

أكانت استعارة أم تشبيه، ترتبط بالعالم المادي المحسوس. راجع : عبد الفاهر

الجرجاني، أسرار البلاغة : ٢٢٠، ٢٢١، وعثمان موافى : في نظرية الأدب. من

قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم : ١٠٩ - ١٣٢.

(٥٧) منهم من يقسمها على أساس من المستعار، فأطلقوا على الاستعارة التي يصرح في

صوغها بلفظ المسنعار، استعاره تصرّحية، بينما التي يستغنى عن لفظة فيها، ويقتصر

على شيء من لوازمه، نسمى استعارة مكنية. ومنهم من يقسمها على أساس من

المتعلقات بطرفي الاستعارة. فيسمى الاستعارة التي خلت من ملانمات المستعار له

والمسنعار، استعارة مطلقة؛ والتي ذكر معها ملانم المستعار له فقط، الاستعاره

مجردة؛ والتي ذكر معها ملانم المستعار فقط، استعارة مرشحة. ومنهم من يقسمها

على أساس اللفظ الذي جرت فيه، فإذا كان جامداً كانت الاستعارة أصلية، وإذا كان

مشتقا كانت الاستعارة تبعية. الخطيب القزويني، الإيضاح : ٤١٨ - ٤٣٧.

(٥٨) Geoffrey, N. Leech, A Linguistic Guide to English Poetry, p. 158.

(٥٩) الأمال، الجزء الأول : ٢٧٥، وانظر : الحصري القيرواني، زهر الآداب: ٢ / ٧٩٤.

(٦٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٢٥.

(٦١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٧، وانظر في نسبة الأبيات إلى عويف العوافي

وتوثيقها محمد أبو شوارب، الشعر في أمالي القالي : ٤٣١.

(٦٢) راجع الخبر في الأمالي، الجزء الأول : ٢٣٧.

(٦٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧١.

(٦٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٨.

(٦٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٨.

(٦٦) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٨٥.

(٦٧) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٧٤.

(٦٨) راجع عثمان موافى، التيارات الأجنبية في الشعر العربي : ٣٨٣ - ٣٩٥.

(٦٩) الأمالي، الجزء الثاني : ٢٠٧.

- (٧٠) راجع جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة الولي والعمري : ٤٥، وبناء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش: ٥٩.
- (٧١) الأمل، الجزء الثاني : ٣٥، ٣٦.
- (٧٢) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٥٩.
- (٧٣) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٤٤.
- (٧٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢١٠.
- (٧٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٨، وانظر : ديوان عبيد، تحقيق حسيب صار، ط ١ مصر ١٩٥٧م : ٨٩.

الفصل الثالث :

البنية الإيقاعية

يتوسل الشعر، متمائزاً عن النثر، بالموسيقى، فى سبيل إثارة الشعور، وتحريك الوجدان أو بعث الإحساس بالجمال، معبراً عن عاطفته وانفعاله.

والوزن هو الصفة الجوهرية للشعر، ويرى بعض النقاد أن الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة^(١)، وإن كانت العاطفة بدورها هى مصدر الوزن نتيجة جهد الشاعر التلقائى فى السيطرة على فورته^(٢).

ويؤكد كروتشه على أهمية الموسيقى فى الشعر قائلاً: «إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه، لما بقى هنالك فكرة شعرية كما يخل إلى بعضهم، بل لما بقى شىء البتة. فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافى وهذه الأبحر»^(٣).

ولقد استقر كثير من النقاد قديماً وحديثاً، على عدّ الموسيقى الشعرية إحدى الوسائل المرفهة التى تملكها اللغة للتعبير والإيحاء^(٤)، لما لها من قدرة على الكشف عن ظلال المعانى، وما تغمر به المتلقى من حالات نفسية معقدة فى انتقاله بين ما تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة^(٥).

ويذهب تشارلتن إلى «أن الشعر بناء موسيقى باللغة، فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث عنها المعانى، لأن الشعر فى حد ذاته تنظيم لنسق من أصوات اللغة تنظيماً يحدث نوعاً من الإثارة، فالإنسان مفطور بطبعه على إثارة الصوت الموسيقى المنغوم»^(٦). ويؤكد مكليش ما ذهب إليه تشارلتن من أن الشاعر يستطيع أن ينقل سامعيه من عالمهم الحسى إلى عالمه الشعرى عن طريق الموسيقى - حين يرى أن «القصيد كلها إن هى إلا صرخة منغومة»^(٧). وهذا فضلاً عن أن الشعر فى حد ذاته، إن هو إلا اكتشاف الجانب الجمالى والوجدانى من الحياة والتعبير عنه بالكلمات المنغمة^(٨).

وتقف معظم المناهج النقدية الحديثة فى درس الموسيقى على مقوميهما الرئيسين: الوزن والقافية، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية، أو موسيقى الإطار من ناحية - والإيقاع الداخلى، أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية، أو موسيقى النسيج من ناحية أخرى.

موسيقى الإطار :

جاء شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى على أغلب بحور الشعر العربى؛ فقد انتفى أبو على الفبالى أشعاراً كتبت على اثنى عشر بحرًا شعريًا على ما هو موضح فى الجدولين الآتيين^(٩) :

ر	م	البحر	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه
١	١	الطويل	١٩٤	%٤٣,٣٠
٢	٢	الكامل	٦١	/١٣,٦١
	٣	الوافر	٤٧	%١٠,٤٩
	٤	السطر	٤٦	%١٠,٢٦
	٥	الرحز	٤٣	%٩,٥٩
٣	٦	الخفيف	١٧	%٣,٧٩
	٧	المتقارب	١٥	%٣,٣٤
	٨	المنسرح	١٠	%٢,٢٣
	٩	السريع	٨	%١,٧٨
٤	١٠	الرمل	٤	%٠,٨٩
	١١	المنزح	٢	%٠,٤٤
	١٢	المديد	١	%٠,٢٢

الجدول الأول

جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد
فى كتاب الأمالى، إلى البحور الشعرية.

ر	م	البحر	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	١	الطويل	١٥٧٠	%٤٨,٢٦
٢	٢	الوافر	٣٤٩	%١٠,٧٢
	٣	الكامل	٣٤٥	%١٠,٦٠
	٤	السيط	٣٤٢	%١٠,٥١
	٥	الرجز	٢١٥	%٦,٦٠
	٦	المتقارب	١٨٦	%٥,٧١
٣	٧	الخفيف	٩١	%٢,٧٩
	٨	المنسرح	٧٧	%٢,٣٦
	٩	السريع	٤١	%١,٢٦
٤	١٠	الرمل	١٨	%٠,٥٥
	١١	المهرج	١٥	%٠,٤٦
	١٢	المديد	٤	%٠,١٢

الجدول الثاني

جدول نسب نفس (بقاء) شعر المقطعات والقصائد

في كتاب الأمالي، في البحور الشعرية.

ومقارنة بمنجز إبراهيم أنيس الإحصائي في درس نسب شيوع الأوزان في الشعر العربي القديم^(١٠) - يمكن أن تكشف قراءة هذين الجدولين عن التزام أبي القالي الذوق الموسيقي العام للأوزان في الشعر العربي حتى عهود العباسيين.

فاحتفظ بحر الطويل بمكانته الرفيعة بين بحور الشعر العربي؛ وجاءت من بعده بحور : الكامل، والوافر، والبسيط؛ وقلت نسبة ظهور الخفيف، والمتقارب، والمنسرح، والسريع؛ وتضاءلت نسبة الرمل، والهزج، والمديد؛ ولم تظهر للبحور المحدثّة : المضارع، والمجتث،

والمقتضب، والمتدارك، أية نسبة في شعر المقطعات والقصائد التي رواها القالى في أماليه^(١١).

وفى ذلك دليل واضح على ميل القالى إلى الذوق الموسيقى المحافظ فى اختيار الشعر، وبعده عن الاتجاه التجديدى فى موسيقى الشعر، الأمر الذى يؤكد عزوفه فى اختياراته عن الإيقاعات المجزوءة للبحور، وميله إلى النماذج التامة للأوزان الشعرية، فلم تزد اختياراته من المجزوءات على ثمان عشرة مروية شعرية (١٨) بنسبة ٤.٠١٪، اشتملت على مائة وستة أبيات (١٠٦) بنسبة ٣.١٦٪ فى بحور : الكامل، والبسيط، والرجز، والمتقارب، والرمل؛ على نحو ما هو موضح فى الجدولين الآتيين :

الحر	عدد الأشعار	عدد التام	نسبته	عدد المجزوء	نسبته
الكامل	٦١	٥٢	٨٥.٢٥٪	٩	١٤.٧٥٪
البسط	٤٦	٤٤	٩٥.٦٥٪	٢	٤.٣٥٪
الرجز	٤٣	٣٨	٨٨.٣٧٪	٥	١١.٦٣٪
المقارب	١٥	١٤	٩٣.٣٣٪	١	٦.٦٧٪
الرمل	٤	٣	٧٥٪	١	٢٥٪

الجدول الثالث

جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى إلى الجزء التمام فى استخدام البحور.

البحر	عدد الأبيات	عدد التام	نسبته	عدد المجزوء	نسبته
الكامل	٣٤٥	٣٠١	%٨٧,٢٥	٤٤	%١٢,٧٥
السيط	٣٤٢	٣٢٤	%٩٤,٧٣	١٨	%٥,٢٧
الرحز	٢١٥	١٨٠	%٨٣,٧٢	٣٥	%١٦,٢٨
المتقارب	١٨٦	١٨١	%٩٧,٣١	٥	%٢,٦٩
الرمل	١٨	١٤	%٧٧,٨٨	٤	%٢٢,٢٢

الجدول الرابع

جدول نسب نفس شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي

إلى الجزء والتمام في استخدام البحور.

على أن اللافت للنظر إنما هو ارتفاع نسبة اتجاه القالي إلى اختيار أشعار بحر الرجز على نحو يلحق معه ببحور المرتبة الثانية من حيث عدد الأشعار وعدد الأبيات؛ وربما كان مرد ذلك إلى مداومة احتكاك القالي بالرجز على أساس أنه مادة غنية للشواهد اللغوية التي اتكأ القالي عليها في كثير من مباحث الكتاب.

أما ارتفاع نسبة نفس اختيارات القالي في وزني : الوافر، والمتقارب على نسبة نفس اختياراته في وزني : الكامل، والخفيف، على الرغم من ارتفاع نسبة اتجاه اختياراته إلى الأخيرين - فمرجعه إلى رواية القالي للقصائد والمقطعات على وزني : الوافر، والمتقارب^(١٢)، واقتصاره على رواية المقطعات فقط في وزني : الكامل، والخفيف.

ولقد وقف كثير من النقاد والباحثين في القديم والحديث أمام العلاقة بين الوزن والغرض الشعري، أو بين اختيار الشاعر للشكل الموسيقي ومدى مناسبته لموضوع شعره وتجربته الفنية في الشعر؛ وحاول كثير منهم أن ينظر لتلاؤم موضوعات محددة مع بحور بعينها^(١٣).

وفي ظني أن كثيراً من هذه الآراء، أقامه أصحابه اعتماداً

على ملاحظة شيء يسير من شعرنا العربي القديم، كالاقتصار على شعر شاعر واحد أو عدد من الشعراء، ولكن دراسة وافر من النصوص الشعرية، كعمل من يدرس شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالى يمكن أن تكشف عن أن العرب قد نظموا سائر موضوعاتهم في معظم البحور، ولم يخصصوا كل وزن بمعنى أو عدة معان، ومن ثم فإن تعميم هذا الحكم على جميع أغراض الشعر العربي يحتاج إلى إعادة نظر.

وفيما يأتى جدولان يبين أحدهما نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالى إلى البحور الشعرية، موزعة على الموضوعات والآخر يبين نسب بقاء هذا الشعر في البحور موزعة على الموضوعات :

وقراءة هذين الجدولين تدحض كثيراً مما ذهب إليه بعض النقاد،
وبعض أساتذة البحث الأدبي في ما يتصل بالعلاقة بين الوزن والموضوع،
ومن هذا الآراء الآتية :

- يذهب عبد الله الطيب المجنوب إلى أن بحرى الوافر والبسيط من
أصلح بحور الشعر للمديح القوي الفخم^(١٤) ، في حين أن نسبة اتجاه ونسبة
نفس شعر المديح في هذين البحرين، أقل كثيراً من نظيرتيهما في بحر
الكامل، الذى يقول عنه أحمد الشايب : «وهو أقرب إلى الرقة، وإذا دخله
الحذو وجاد نظمه بات مطرباً مرقصاً، وكانت به نبرة تهيج العاطفة،
وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذو والإضمار»^(١٥) .

- يذهب المجنوب إلى أن بحر السريع أكثر ملائمة لشعر الغزل
لقربه من الأسجاع وسهولة النظم فيه^(١٦) ، ويرى الشايب أنه «بحر يتدفق
سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف، وتمثيل العواطف الفياضة»^(١٧) . إلا أن
نسبة اتجاه ونسبة نفس شعر الغزل في بحر السريع لا ترقيان إلى المقارنة
بنظيرتيهما في بحر الطويل بالنسبة لموضوع الغزل، فضلاً عن أنهما أقل
بكثير من مثيلتيهما في نفس البحر في شعر الحكمة، على الرغم من التباين
التام بين الحال الشعورية للغزل والحكمة، إضافة إلى أن البحر لم يستخدم
أساساً في سياق شعر الوصف في مقطعات وقصائد الأمازيغ.

- يرى المجنوب أن كثيراً من شعر الوصف يجئ على بحر الطويل
لأنه بحر التأمل والعمق المناسب للوصف، وخاصة وصف الحيوان، لما فيه
من استقصاء الموصوف، وهيناته، وأحواله دون انشغال بدندنة النغم وجلبة
التفاعيل^(١٨) .

ويكشف لنا الجدولان السابقان عن أن نسبة اتجاه شعر الوصف إلى
بحر الطويل أقل بكثير من نسبة اتجاهه إلى بحر الرجز، وأن نسبة نفس هذا
الشعر في بحر الطويل أقل بكثير من نسبة نفسه في بحر المتقارب الذى
يذهب الشايب إلى أنه بحر حماس يصلح للعنف والسير السريع^(١٩) .
وفضلاً عن ذلك فقد أنكر عز الدين إسماعيل وجود رابطة فنية بين

الوزن والمضمون، مستدلاً على رأيه بمثلين من الشعر في وزن واحد مع اختلاف مضمون كل منهما اختلافاً تاماً، ومن ثم اختلاف نغمتهما أو إيقاعيهما النفسيتين^(٢٠).

وفي شعر مقطعات الأمل وقصائده كثير من النصوص التي تدل على صحة هذا الرأي؛ فمن ذلك اختلاف نغمة المتقارب وإيقاعه النفسى فى قافية المتدارك على روى الباء المقيدة - بين مرارة الفقد ولوعة الفراق فى أبيات امرأة تبكى عند قبر :

فمن للسؤال ومن للنوال	ومن للمقال ومن للخطب
ومن للحماة ومن للكمأة	إذا ما الكمأة جثوا للركب
إذا قيل مات أبو مالك	ففى المكرمات قريع العرب
فقد مات عز بنى آدم	وقد ظهر النكد بعد الطرب ^(٢١)

وبين السخرية الكاريكاتورية الهازلة فى قول أبى على البصير يهجو قينة :

غناؤك عندى يميت الطرب	وضربك بالعود يخفى الكرب
ولم أر قلبك من قينة	تغنى فأحسبها تتحجب
ولا شاهد الناس إنسية	سواك لها بदन من خشب
ووجه رقيب على نفسه	ينقر عنه عيون الريب
فكيف تصدين عن عاشق	يوذك لو كان كلبا كلب
ولو مازج النار فى حرها	حديثك أحمدة منها اللهب ^(٢٢)

ومنه اختلاف نغمة الطويل وإيقاعه النفسى فى قافية المتدارك على روى العين المضمومة - بين انتصاف الشاعر لنفسه، وانتفاضه فى وجه ما يزييه، ودفعه التهم عن نفسه فى قول البختري بن أبى صفرة :

وانى لتهانى خلتي أربع	عن الفحش فيها للكريم روادع
حياء وإسلام وشيب وعفة	وما المرء إلا ما حبه الطبايع
وقد كنت فى عصر الشباب مجانبا	صباى فأنى الآن والشيب شائع ^(٢٣)

وبين جزع الشاعر وتهدمه لفراق محبوبته فى قول قيس بن ذريح :

فيا قلبُ خبرنى إذا شطتِ النوى بلبنى وصدت عنك ما أنت صانعُ
أتصبر للبين المُشْتِ مع الجوى أم انت امرؤ ناسى الحياء فجازعُ
فما أنا إن بالت لبنى بهاجع إذا ما استقلتُ بالنيام المضاجعُ
وكيف ينام المرءُ مُستشعرُ الجوى ضَجِيعَ الأسى فيه نِكَاسٌ رَوَادِعُ^(٢٤)

فلم يستطع الوزن الواحد، فضلاً عن القافية الواحدة شكلاً وروياً ومجرى، أن يحجب تباين الإيقاع الموسيقى على المستوى النفسى فى الأمثلة السابقة، ولم يستطع أن يقيم حدوداً فاصلة تمنع اختلاف المعانى التى حملها الشعراء عليه^(٢٥).

وعلى الرغم من هذا كله، فإن الوزن يرتبط بالحال النفسية والشعورية للشاعر الصادق، وقد تتعكس حاله النفسية على موسيقاه^(٢٦)، فالوزن أكثر مناسبة من غيره فى التعبير عن فكرة ما أو إحساس ما، وإنما يستطيع الشاعر الحق أن يسيطر على الوزن الشعري الذى يكتب فيه قصيدته، وأن يوظف إمكاناته، فيلونه بلون عاطفته، ويصبغه بما يوافق حاله الشعورية. ويؤكد ذلك ما يذهب إليه شوقي ضيف فى قوله مبيئاً أثر الزحافات على الوزن الشعري «ويستطيع الباحث أن يرجع إلى الرمل مثلاً، ووزنه فاعلاتن، فيدرك أنه حينما يلم به الزحاف فى الجزء الأول ويصبح فعلاتن، يتغير عن صورته الأولى ويصير سريعاً لسرعة حركاته. ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً، وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما»^(٢٧).

أما القافية، فهى كما يعرفها الخليل بن أحمد، مجموعة الحروف التى تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين فى البيت الشعري، وهى بالجملة مجموعة العناصر التى تلتزم كماً وكيفاً فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة^(٢٨).

والقافية بلا شك من أهم أركان الوزن الشعري، فهى ركيزة البنيان الإيقاعى فى شعرنا العربى ولقد أشار ابن جنى إلى أهميتها فى قوله : «ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى لأنها المقاطع»^(٢٩).

وهذه المقاطع تعتمد أساساً على اللزوم الكمي والكيفي لعناصر القافية الصامتة والصانته على حد سواء؛ وذلك ما تنبه إليه النقاد القدماء كما في قول حازم عن القافية : «لا بد فيها من التزام شيء أو شيء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فعوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال احراء المقطع وهو حرف الروى على الحركة والسكون»^(٣٠).

ونتيجة لهذا كان ميزان القافية، وهي التي تتطلع اليها الادار في احر البيت وتتوقعها - انق بكثير من ميزان الالبيت «ونلك لحساسبة الادر للقافية، فافى احراف فى الوصوح السمعى فى القافية تسعر به الادر ولا نكد تستسغه»^(٣١).

ومن هنا تأتى اهمية اللزوم الكمي والكيفي للقافية وعناصرها. والقافية تنبى أساساً على الحرف الذى نعرف به وتتسبب اليه، وهو حرف الروى، ويعقب الروى حركته التي تعرف بالمجرى، فالوصل الذى قد يكون حرفاً من حروف المد، وقد يكون هاء، وإذا كان هاءاً متحركة عرف اساع حركتها بالخروج.

وقد لا يسبق الروى حرف من حروف القافية، وقد يسبقه الرفع أو التأسيس والدخيل.

واسكال القافية المتنوعة انما تكون باستخدام هذه العناصر محتمة بعضها الى بعض فى انساق محددة تحاول ان تلعب دوراً أساسياً هو تركيز الانباع الشعري للبيت فى القافية باعتبارها المحور الحافرى للقصيدة. ولكى تسهل دراسة أشكال القافية وانساقها، تتخذ القراءة الرموز الآتية لعناصر القافية:

الروى : ر - الرفع : د - التأسيس : س - الدخيل : خ
- الوصل : و - هاء الوصل : ه - الخروج : ج
ويتخذ شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى عشرة أشكال للقافية، تظهر نسب الاتجاه إليها، ونسب النفس فيها مجتمعة، وموزعة على انواع مجرى الروى فى الجداول الآتية :

م	الشكل	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	د ر و	١٧٣	٣٨٨,٦١	٢٥٤	٣١,٥٥
٢	ر و	١٥٦	٣٤,٨٢	١٨٧	٣٣,٤٠
٣	س ح ر و	٤٨	١٠,٧١	٣١٥	١١,٥٢
٤	ر	٢٤	٥,٣٥	١٨١	٥,٥٣
٥	س خ ر هـ	١٤	٣,١٣	١٠٢	٣,١٣
٦	ر هـ	١١	٢,٤٥	٩٠	٢,٧٦
٧	ر هـ ج	١٠	٢,٢٣	٧٧	٢,٣٧
٨	د ر هـ ح	١٠	٢,٢٣	٧١	٢,١٨
٩	د ر	١	٠,٢٢	١٠	٠,٣٠
١٠	س ح ر	١	٠,٢٢	٦	٠,١٨

الجدول السابع
جدول أشكال القافية
في شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي
ونسب الاتجاه إليها، ونسب النفس فيها.

نوع المحرر		المقيد		المفتوح		المضموم		المكسور	
شكل القافية	عدد الأشعار	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
مرز	١٧٣			١	١	٨٣	٤٧,٩٨ /	٧٢	٤١,٦٢ /
رو	١٥٦			٢٤	٢١,٧٩ /	٤٢	٢٦,٩٢ %	٨٠	٥١,٢٩ /
س ح ر	٤٨			٦	١٢,٥ /	٢٣	٤٧,٩٢ /	١٩	٣٩,٥٨ /
ر	٢٤	١٤	١						
س ح ر هـ	١٤			١	١١,٤ /	١٣	٩٢,٨٦ /		
ر هـ	١١			١	٩,٩ /	١	٩,١ /		
ر هـ ح	١	٧	١	٢	٢ /			١	١٠ /
ر هـ ح	١			١	١ /	٨	٨٠ /	١	١٠ %
	١	١							
ح	١	١	١						

الحدول الثامن

حدول أشكال الفافية

في شعر المقطعات والعصائد في كتاب الأمالى
موزعة على مجارى الروى، ونسب الاتجاه.

نوع المجرى		المقيد		المفتوح		المضموم		المكسور	
نكل	عدد الأشعار	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
نكر	١٢٥٤			٩٧	٧,٧٤	٦٨٧	٥٤,٧٨	٤٧٠	٣٧,٤٨
نكر	١٠٨٧			٢٢٦	٢١,٧١	٢٩٧	٢٧,٣٢	٥٥٤	٥١,٩٧
نكر	٢٧٥			٢٢	٨,٥٣	٢٢٠	٥٨,٦٧	١٢٣	٣٢,٨٠
نكر	١٨١	١٨١	١٠٠						
نكر	١٠٢			٥	٤,٩١	٩٧	٩٥,٠٩		
نكر	٩٠			٨٦	٩٥,٥٥	٤	٤,٤٥		
نكر	٧٧	٥٠	٦٤,٩٣	٨	١٠,٣٩			١٩	٢٤,٦٨
نكر	٧١			٥	٧,٠٤	٦٢	٨٧,٣٢	٤	٥,٦٤
نكر	١٠	١٠	١٠٠						
نكر	٦	٦	١٠٠						

الجدول التاسع جدول أشكال القافية

في شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي
موزعة على مجارى الروى، ونسب النفس فيها.

ولقد أجهد العروضيون أنفسهم في محاولة تقسيم أشكال القوافى بحسب ما فيها من كمال موسيقى، وغنى إيقاعى على مراتب ودرجات، ويظن البحث أن جميعهم يتفقون على ما خلاص إليه إبراهيم أنيس في قوله : «إن الشعراء يلتزمون الروى فى كل الأبيات دائماً، ثم يلتزمون معه قدرًا من الأصوات يزيد وينقص حسب ما فى القافية من موسيقى، وعلى قدر عدد الأصوات المكررة فى أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى والقافية»^(٣٢). وعلى هذا فإن بإمكاننا أن نرتب أشكال القوافى فى مقطعات الأمالي

وقصائده من حيث غناها وكمالها الموسيقى ترتيبيًا تصاعديًا على النحو التالي:

(ر) ← (د ر) ← (ر هـ) ← (س خ ر) ← (رو) ← (د ر و) ←

(ر هـ ج) ← (د ر هـ ج) ← (س خ ر هـ) ← (س ح ر و).

ويمكن على ذلك ملاحظة أن القوافي متوسطة الغنى والكمال الموسيقى : (د ر و)، و (ر و)؛ هي أكثر قوافي الأمالى تواترًا على مستوى نسبتي الاتجاه والنفس، مما يدل على ميل القالى إلى انتقاء القوافي التي يغلب الهدوء على إيقاعها، ونفوره من القوافي الصاخبة التي تخرج بالمتلقى عن السكون الذى يناسبه غلبة الشعر الوجدانى الرقيق فى الأمالى.

والقالى يميل ميلًا واضحًا، يتفق مع الذوق الموسيقى السائد فى الشعر العربى؛ إلى اختيار القوافي ذات المجرى المطلق (المضموم، والمكسور، والمفتوح). فيصل عدد مختاراته منها إلى أربعمائة وخمس عشرة مروية شعرية (٤١٥) ما بين قطعة وقصيدة، بنسبة ٩٢,٦٤٪، اشتملت على ثلاثة آلاف وستة أبيات (٣٠٠٦) بنسبة ٩٢,٤١٪. بينما لا يتجاوز عدد مختاراته من القوافي ذات المجرى المقيد ثلاثًا وثلاثين قطعة شعرية (٣٣) بنسبة ٧,٣٦٪، اشتملت على مائتين وسبعة وأربعين بيتًا شعريًا (٢٤٧) بنسبة ٧,٥٩٪ على ما يظهر من الجدول الآتى :

المجرى	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
المضموم	١٧١	٣٨,١٨٪	١٣٦٧	٤٢,٠٢٪
المكسور	١٧٣	٣٨,٦٢٪	١١٧٠	٣٥,٩٧٪
المفتوح	٧١	١٥,٨٥٪	٤٦٩	١٤,٤٢٪
المقيد	٣٣	٧,٣٦٪	٢٤٧	٧,٥٩٪

الجدول العاشر

جدول القوافي المطلقة والمقيدة فى مقطعات وقصائد الأمالى

ونسب الاتجاه إليها، ونسب النفس فيها.

وهو لا يخرج بذلك فى مختاراته على الإطار العام للذوق الموسيقى

فى الشعر العربى، والذى لا يتلاءم مع القوافي المقيدة، وهو ما يؤكد إبراهيم

أنيس في إحصاءاته التقديرية على الشعر العربي (حوالي ١٪) (٣٣) وجمال الدين بن الشيخ في إحصاءاته الجزئية على أشعار : أبي تمام : (٣٪)، والبحترى (٣٪)؛ وشعر كتاب الأغاني : (٤,٥٪) (٣٤) .

ولعل غلبة القوافي ذات المجرى المكسور، والمضموم على شعر مقطعات وقصائد الأماشي، ترجع إلى اتفاق هذين المجريين مع شيوع شعر الغزل والانتصاف في الكتاب. إلا أن الملاحظة الجديرة بالعناية أن شكل القوافي في شعر الأماشي، يتناسب غالبًا مع نوع مجرى الروي المطلق، كما نجد في شيوع الروي المضموم في القافية الغنية (س خ ر و)، مما يقوم دليلًا أكيدًا على تلاؤم طاقات الحركة والعنف والحدة التي يحملها الروي المضموم مع الإيقاع الصاخب لهذه القافية الغنية.

والروي هو أهم حروف القافية على الإطلاق، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ومن هنا كان محط العناية الأول بين عناصر القافية عند الشعراء والنقاد جميعًا.

وإبداع الشعر في كتاب الأماشي، لا ينفصل بطبيعة الحال عن إبداع الشعر العربي، الذي لا يتجزأ بدوره عن إبداع اللغة، فشيوع روي معين في الشعر ليس إلا نتيجة لشيوع هذا الروي في أواخر كلمات اللغة لسهولة وحسن إيقاعه؛ وندرة روي معين في الشعر ليس إلا نتيجة لندرة هذا الروي في أواخر كلمات اللغة لكرازته ونبوه الإيقاعي (٣٥) .

ولقد قدم إبراهيم أنيس محاولة استقرائية لشيوع استعمال الحروف كروي في الشعر العربي، فذهب إلى أنه «يمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب شيوعها في الشعر العربي :

أ- حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين.

ب- حروف متوسطة الشيوع، وتلك هي : القاف - الكاف - الهمزة - الحاء - الفاء - الياء - الجيم.

ج- حروف قليلة الشيوخ : الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد -
الثاء.

د- حروف نادرة في مجيئها رويًا : اللذال - الغين - الخاء - الشين -
الزاي - الظاء - الواو» (٣٦).

ويمكن لنا أن نرتب في هذا الإطار حروف الهجاء بوصفها رويًا في
شعر الأمالى على مستوى نسبتي الاتجاه والنفسى فى الجدولين التالين :

ر	م	الروى	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه
١	١	الراء	٨٤	%١٨,٧٥
٢	٢	اللام	٦١	%١٣,٦١
	٣	الذال	٥٣	%١١,٨٣
	٤	الباء	٥١	%١١,٣٨
	٥	الميم	٤٥	%١٠,٠٤
	٦	النون	٤٢	%٩,٣٧
٣	٧	العين	٢٤	%٥,٣٥
	٨	القاف	١٧	%٣,٧٩
	٩	الحاء	١٤	%٣,١٢
٤	١٠	التاء	٨	%١,٧٨
	١١	الضاد	٨	%١,٧٨
	١٢	الياء	٨	%١,٧٨
	١٣	السين	٦	%١,٣٤
	١٤	الفاء	٦	%١,٣٤
	١٥	المقصور	٥	%١,١٢
٥	١٦	الكاف	٣	%٠,٦٦
	١٧	الواو	٢	%٠,٤٤
	١٨	الجيم	٢	%٠,٤٤
	١٩	الغاء	٢	%٠,٤٤
	٢٠	الهمزة	٢	%٠,٤٤
	٢١	الثاء	١	%٠,٢٢
	٢٢	الهاء	١	%٠,٢٢
	٢٣	الخاء	١	%٠,٢٢
	٢٤	الزاي	١	%٠,٢٢
	٢٥	الطاء	١	%٠,٢٢

الجدول الحادى عشر
جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى إلى حروف الروى.

ر	م	الروى	عدد الآيات	نسبة النفس
١	١	الراء	٥٨٥	%١٧,٩٨
	٢	اللام	٥٠٦	%١٥,٥٥
	٣	الذال	٣٨٩	%١١,٩٥
	٤	الباء	٣٣٢	%١٠,٢٠
٢	٥	الميم	٢٩٤	%٩,٠٣
	٦	النون	٢٥٢	%٧,٧٤
	٧	العين	٢٥١	%٧,٧١
	٨	القاف	١٠٩	%٣,٣٥
	٩	المقصور	٩٣	%٢,٨٥
	١٠	الحاء	٨٣	%٢,٥٥
٣	١١	التاء	٨١	%٢,٤٩
	١٢	الصاد	٥٢	%١,٥٩
	١٣	الياء	٤٧	%١,٤٤
	١٤	السير	٤١	%١,٢٦
	١٥	الفاء	٣٧	%١,١٣
	١٦	الواو	٢١	%٠,٠٦٤
	١٧	الكاف	٢٠	%٠,٦١
	١٨	الحيم	١٢	%٠,٣٦
	١٩	الطاء	١٠	%٠,٣١
٤	٢٠	التاء	١٠	%٠,٣١
	٢١	الهجرة	٩	%٠,٢٧
	٢١	الهاء	٧	%٠,٢١
	٢٣	الحاء	٤	%٠,١٢
	٢٤	الزاي	٤	%٠,١٢
	٢٥	الطاء	٤	%٠,١٢

الجدول الثانى عشر

جدول نسب نفس (بقاء) شعر المفطعات والقصاد فى كتاب الأمالى فى حروف الروى.

والملاحظ على حروف الروى فى شعر الأمالى، فى ضوء الجدولين السابقين، أن حروف المرتبة الرابعة (الكاف، الواو، والجيم، والطاء، والهمزة، والناء، والهاء، والخاء، والزاي، والطاء) تمثل ندرة شبه كاملة، بينما ينتفى وجود حروف : الصاد، والشين، والذال، والغين من الروى فى مقطعات الأمالى وقصائده، وهو ما يتفق مع الإطار العام للروى فى الشعر العربى عند إبراهيم أنيس، حتى فى ترتيب الأصوات الشائعة من حيث استخدامها رويًا، باستثناء الروى المقصور (الف المد)، الذى ارتفعت نسبة ظهوره، والسين التى انخفضت نسبتها.

وعلى الرغم من اتجاه القالى إلى رواية الشعر المحدث، وعلى الرغم من شيوع ظاهرة تعدد القوافى فى هذا الشعر - فإنه كان حريصًا على اجتناب رواية هذا الشعر ذى القوافى المتعددة فى أماليه، والتزم برواية الأشعار التى تتميز بالسمة الأساسية الغالبة على الشعر العربى، وهى وحدة القافية؛ مما يؤكد نزوع القالى فى اختياراته إلى الإطار الموسيقى العام للشعر العربى، متسقًا مع التزامه بهذا الإطار فى اختيار أصوات الروى وأوزان الشعر وبحوره.

موسيقى النسيج :

لا تتفجر الطاقات الموسيقية فى الشعر من خصائص الإطار الموسيقى العام الذى يتولد عن تركيب الأصوات على نحو وجوبى متمثلًا فى الوزن والقافية فى جميع أبيات القصيدة فقط - وإنما تتبعث كذلك من إيقاع موسيقى خاص يتولد عن تركيب الأصوات فى القصيدة على نحو جوازى متمثلًا فى بعض الظواهر الإيقاعية فى أبيات دون غيرها. وذلك الإيقاع الخاص هو الذى يلعب الدور الأكبر فى التمييز الموسيقى بين القصائد المتحدة فى الوزن والقافية؛ لأنه الذى يقوم غالبًا بتوصيل المعنى على نحو فنى عن طريق توظيف إمكانات اللغة فى سبيل إيضاح هذا المعنى أو تأكيده أو لفت الانتباه إليه.

ويذهب بعض النقاد إلى القول بأن الشعر لا يمكن بأى حال من الأحوال أن ينفصل عن الإيقاع الذى لا ينفصل بدوره عن المعنى ؛ فهو كما

يقول كير : عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة، وذلك لأنه يدفع المتلقى إلى الاستجابة للمعنى أو الفكرة التى يريد الشاعر توصيلها، بل يدفعه كذلك إلى الاستجابة للصوت والصورة والانفعال^(٣٧).

ولا شك فى أن تنوع الإنفاع يعكس التغيرات التى تحدث فى بنية القصيدة على مستوى الرؤيا والصورة والإحساس^(٣٨)، وذلك لأنه هو الذى يعمل على «خلق الانفعال القوى، والتأثير المتناهى، والسبك، وشدة الأسر، وخفة السمع، والسرعة، والاسترخاء، وغير ذلك من التأثيرات التى يقصد إليها الشاعر. والمعيار الذى ينبغى أن يعول الناقد عليه عند دراسة إيقاع القصيدة، هو بيان تأثير هذا الإيقاع ودوره فى توصيل التأثير العاطفى الذى يود الشاعر خلقه»^(٣٩).

وستركز القراءة فى دراستها لموسيقى النسيج، أو الموسيقى الداخلية فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده - على الوسائل الإيقاعية البلاغية التى تقوم إما على العلاقة بين الدال والمدلول، أو على الهيكلية العمارية للبيت الشعرى فى القصيدة العربية.

الإيقاع الدلالي :

تمثل العلاقة بين الدال والمدلول إشكالية قديمة أعاد دى سوسير فعبرها فى أوائل هذا القرن^(٤٠) - إلا أن ما يعنينا فى قراءة موسيقى النسيج فى مقطعات الأمالى وقصائده، أن التكرار هو الوسيلة الأساسية لهذا اللون الموسيقى، وهو إما أن يكون تكررًا للدال والمدلول معًا، وهو ما يدرس فى كتب البلاغيين القدماء فى أبواب التكرار والرد، ورد الأعجاز على الصدور؛ وإما أن يكون تكررًا فى الدال فحسب، مع تباين فى المدلول، وهو ما يعرف عند البلاغيين بالجناس. على أنه يقوم فى كلا الحالتين بالدور المثالى للإيقاع عن طريق «تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم على نحو تتوقعها مع الآنن كلما أن أوانها»^(٤١).

اتحاد الدال والمدلول : التكرار هو المظهر الأساسى لاتحاد الدال والمدلول فى النص الأدبى. وهو أسلوب يقوم على إعادة استخدام كلمة، أو عبارة، بلفظها ومعناها، فى موضع آخر، أو مواضع أخرى فى سياق نص أدبى واحد^(٤٢).

والتكرار شائع بوضوح فى جميع السياقات المضمونية لشعر
الأمالى، فيظهر فى مائة وثلاث وسبعين مروية شعرية (١٧٢) بنسبة
٣٨,٦١٪ من شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى^(٤٣).

ولأسلوب التكرار ثلاثة أنماط رئيسية فى مقطعات الأمالى وقصائده،
تشتمل على عدد كبير من النماذج التى يلعب كل منها دوراً إيقاعياً يرتبط
ارتباطاً وثيقاً بالحال الشعورية للنص والجو النفسى الغالب عليه.

ويأتى التكرار الأفقى فى مقدمة هذه الأنماط، وأهمها، وأكثرها
شيوعاً فى كتاب الأمالى. وهو عبارة عن تكرار كلمة واحدة أو أكثر فى
بيت واحد، كقول أبى الغول الطهوى:

ولا يَجْزُونَ مِنْ حَسَنٍ بَسِيءٍ ولا يَجْزُونَ مِنْ غِلْظٍ بَلِينٍ^(٤٤)

والتكرار فى البيت يعتمد على تعلق العبارة المكررة (الفعل المنفى
المسبوق بولو الاستئناف) فى أول كل شطر بمقابلين داخليين (الحسن
والسوء، الغلظ واللين)؛ حيث يُقابل كل منهما الآخر فى السياق العام للبيت
على المستوى الظاهرى، وإن كانا يتفقان فى الدلالة العميقة التى يؤكد عليها
التكرار فى البيت، وهى عدل هؤلاء الممدوحين فى مجازاة المحسن ومجازاة
المسيء.

والتأكيد من أهم دلالات الإيقاع فى التكرار الأفقى، وهو شريك
أساسى فى الدلالة المتخلقة عن جميع نماذج أشكال هذه النمط، بل جميع
نماذج وأشكال أسلوب التكرار بصفة عامة، فهو يساعد على تكثيف الإحساس
الوجدانى بالاغتراب وما ينتج عنه من تعاضد الشعور بالحنين فى مثل قول
العلاء بن حذيفة الغنوى :

يقولون من هذا الغريب بأرضنا أما وهَذَا يَا إِنْشَى لَغَرِيبٍ^(٤٥)

وعلى الرغم مما يحمله التكرار فى البيت من تأكيد على إحساس
الاغتراب، فضلاً عن مبالغة الشاعر فى التركيز عليه بالقسم - إلا أن
التكرار يحمل فى أعماقه بذور مقاومة هذا الاغتراب وإنكاره؛ على عكس ما
نجد من ترسيخ التكرار لاستسلام الشاعر للإحساس بالاغتراب فى قول
الصمة بن عبد الله القشبرى :

تَمَتَّعَ مِنْ شَمِيمِ عَرَارٍ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارٍ^(٤٦)
- وقد يعكس التأكيد في التكرار الأفقي إحساس الشاعر باللوعة
والتحسر، كما نجد في قول امرأة تطوف حول قبر :

يا قبر سيدنا المحنِّ سماحة صلى الإله عليك يا قبر^(٤٧)
وهذا الإحساس، غالب على استخدام التكرار في سياق الرثاء،
ويمتزح في كثير من الأحيان بمبالغة الشاعر في تصويره على نحو متصل
لا يعرف الانقطاع، تقول الخنساء رائثة أخيها صخر :

يذكرني طلوع الشمس صحرا وأبكيه لكل غروب شمس^(٤٨)
والشمس، وهي محور التكرار في البيت، تتضام مع المسند إليه في
جولة الشطر الأول، تضاماً إضافياً يكسبها وضعيته في الجملة بالنسبة للمسند
(ذكر صخر) في هذه الجملة. وهي تتضام تضاماً إضافياً مركباً مع المسند
(البكاء على صخر) في جملة الشطر الثاني؛ بما يفرض مع دلالة تعاقب
طلوع الشمس وغروبها، تأكيد استمرارية إسناد تذكر صخر والبكاء عليه
والتضام إلى الشاعر.

- وتؤكد النقال من أهم دلالات الإبقاء في التكرار الأنفي على ما
نجد في قول عكرشة العبسي :

رايت رباعاً حين تم شبابه وولى شبابي ليس في بره عتب^(٤٩)
فلفظة الشباب المكررة في البيت تحمل في ضوء علاقتها التركيبية مع
بعض ألفاظ البيت - مفهوم النقال الذي يؤكد عليه التكرار؛ فقد أسند إليها
الشاعر في الجملتين (تم شبابه؛ ولى شبابي) فعلين متقابلين تقابلاً سياقياً،
وأقام بينهما وبين ضميرين متقابلين سياقياً كذلك (هاء الغائب، وياء المتكلم)
علاقة تضام إضافية؛ فنجح الشاعر باستغلال هاتين العلاقتين التركيبيتين
(الإسناد والإضافة) في أن يدعم التقابل بين جملتي اللفظة المكررة، على نحو
الصدمة التي تحملها المفارقة في جملة الحال التي تعود على موضوع
البيت (ليس في بره عتب).

وكثيراً ما تكون هذه الصدمة التي تنتج عما يحتويه التقابل من
مفارقة، جزءاً من نسيج التكرار (نفسه) يقول العطوي :

كم شديد العناد للإسلام بين أبناء ملّة الإسلام^(٥٠)

فالمفارقة لم تتخلق عبر جملة تالية على جملتي التكرار، وإنما حملتها العناصر التي تدخل في علاقات تركيبية مع اللفظة المكررة (الإسلام) في الجملتين.

- وقد يسهم إيقاع التكرار في تأكيد الدلالة على المبالغة على نحو ما نجد في قول بكر بن النطاح :

وإذا تعرض للعمود وليّه خلست العمود بكفه منديلاً^(٥١)

فكلمة العمود في الشطر الأول توحى بالضخامة والعظم والقوة، إلا أن تكرارها على هذا النحو التهويني في الشطر الثاني يلقي في نفس القارئ الإحساس بالمبالغة التي يؤكدتها وقوع فعل التخيل عليها.

- ويلعب التكرار إلى جانب التأكيد دوراً بالغ الخطورة في الدلالة الشعرية، يتمثل في الربط بين الألفاظ والتراكيب في البيت، محدثاً ذلك التماسك الذي يظهر في جميع النماذج السابقة، ويبلغ ذروة عالية في بعض الأحيان معتمداً على تكرار اللفظ والصوت في أن معاً، كما في قول ابن الرومي :

فلغمري لأخفينك جهدي عن عياني وعن عيان العيون^(٥٢)

وواضح أن التماسك بين عناصر هذا البيت يرجع إلى اعتماد الشاعر على تكرار لفظة (عيان) بالإضافة إلى تكرار صوت العين على نحو لافت للنظر (ست مرات) في أول كلمة من البيت، وجميع كلمات الشطر الثاني. وما يحمله هذا الصوت من إشارات عقلية، على الأقل، إلى دلالة الرؤية المحورية في البيت، والتي تحملها أيضاً اللفظة المكررة، وما أضيف إليها.

أما التكرار الراسي فهو تكرار عبارة معينة في صدر مجموعة متوالية من الأبيات، وغاية هذا النمط تأكيد المعنى والإلحاح عليه، كترسيخ إظهار التحسر في قول الحسين بن مطير يرثي معن بن زائدة :

فيا قبر مَعْنٍ أنت أول حفرة من الأرض خُطتْ للسماحة مضجعا

ويا قبر مَعْنٍ كيف وارت جوده وقد كان منه البرُّ والبحرُ مُتَرَعَا^(٥٣)

وكثيراً ما يتخذ الشاعر من العبارة المكررة في صدر البيت مرتكزاً للتوقيع على معنى جديد يضيف به خطأ إلى اللوحة التي تعبر عن رؤيته في القصيدة. وأبرز ما في الأمالي من نماذج هذا النمط، قول مهلهل يرثى أخاه كليباً :

على أن ليس عدلاً من كليب	إذا طرد اليتيم عن الجزور
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا رجف العضاه من الدبور
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا ما ضيم جيران المجر
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا خيف المخوف من الثغور
على أن ليس عدلاً من كليب	غداة بلابل الأمر الكبير
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا برزت مخبأة الخدور
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا علنت نجيات الأمور ^(٥٥)

وفضلاً عن إضفاء التكرار على الأبيات ذلك الجو الملحمي الذي نفوم على الاستقصاء لا الإيحاء؛ فإن إيقاع التكرار يعمل في هذه الأبيات على إثراء الموقف الدلالي وامتلائه بشكل تراكمي، «فمهلهل ينفى، بالعبارة المذمرة في المصراع الأول من كل بيت، أي تماثل بين أخيه كليب وغيره من رجال الخصم، ثم يقدم في الشطر الثاني تصويراً لحالة من الحالات التي نعدم فيها التكافؤ، ويصل في النهاية بهذا النسق من التعبير، إلى ما يريد من وصف أخيه بقوة البأس، ونفاذ الكلمة، وشهامة الفرسان، وهي أوصاف بقدر ما تحمل من دلائل الفخر وإعلاء الذكر لكليب، تشف عن عمق الأسى، وهول الفجيعة لدى مهلهل بفقده»^(٥٥).

وتكرار الاسم هو النمط الثالث من أنماط التكرار في مقطعات الأمالي وقصائده وهو عبارة عن تكرار الشاعر لاسم معين في قصيدته. وسواء أكان هذا الاسم علماً على شخص ما أم علماً على مكان ما؛ فإنه يشي بعلاقة عاطفية خاصة تربط بين الشاعر وهذا الاسم؛ على نحو ما نجد في أبيات الصمة القشيري :

تَمْتَعُ مِنْ شَمِيمِ عَرَّارٍ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَةِ مِنْ عَرَّارٍ
أَلَا يَا حَبْدًا نَفَحَاتُ نَجْدٍ وَرَّيًّا رَوْضِهِ بَعْدَ الْقَطَارِ
وَأَهْلُكَ إِذْ يَخْلُ الْحَيُّ نَجْدًا وَأَنْتِ عَلَى زَمَانِكَ غَيْرُ زَارِي^(٥٦)
وتتضح الأبيات بإحساس طاغ ملك على الشاعر نفسه، وأدخله في
دوائر الرحيل، والجزع من الغرق في دوامة الحنين. ولم يكن أمامه، وهو
يستشرف غربة آتية لا محالة، سوى أن يرضخ لسلطان مرابعه في نجد التي
تستبقيه، وتدفعه إلى الانسياق في مدارها، وكأنه يبدأ حنينه مبكرا إلى مرابع
الوصل في أيام الماضي الجميل؛ وكأنه يسترجع ذكرى لحظة اللقاء الحلوة،
وذكرى لحظة الوداع، ويشم رائحة العرار ونفحات الروض.

وتبدو هذه الظاهرة واضحة جلية في تكرار شعراء الغزل لاسم
المحوبة في قصائدهم، خاصة أن أغلب هؤلاء الشعراء قد قاسى ألم الغياب،
ولوعة فراق الحبيبة، ونار الحرمان التي إذا تأججت في صدره لا يجد أنيسًا
يأنس إليه، ولا ملاذًا يلوذ به غير اسم حبيبته، فيلقى بشعره في يم هذا الاسم،
مثلما ألقى هو بنفسه في يم صاحبتة، ولا غرو فهي ملء سمعه وبصره
وقلبه، لا يفارقه خيالها ولا يبرحه طيفها. يقول البعيث المجاشعي :

أَلَا طَرَقْتُ لَيْلَى الرَّفَاقَ بَغْمَرَةً وَمِنْ دُونَ لَيْلَى يَذُبُّلٌ فَالْقَعَاقِعُ
عَلَى حِينَ ضَمَّ اللَّيْلُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ جَنَاحِيهِ وَأَنْصَبَ النُّجُومُ الْخَوَاضِعُ
طَمِعْتُ بَلِيلَى أَنْ تَرِيْعَ وَإِنَّمَا يَقْطَعُ أَعْنَاقَ الرِّجَالِ الْمَطَامِعُ
وَبَايَعْتُ لَيْلَى فِي الْخَلَاءِ وَلَمْ يَكُنْ شُهُودٌ عَلَى لَيْلَى عُذُولٌ مَقَانِعُ
وَمَا كُلُّ مَا مَنَّكَ نَفْسُكَ مُخْلِيًا يَكُونُ وَلَا كُلُّ الْهَوَى أَنْتِ تَابِعُ
فَمَا أَنْتِ مِنْ شَيْءٍ إِذَا كُنْتَ كَلِمًا تَذْكُرْتُ لَيْلَى مَاءَ عَيْنَيْكَ دَامِعُ^(٥٧)

وتكرر اسم الحبيبة ظاهر في كثير من قصائد الأماشي؛ فيتكرر أربع
عشرة مرة في لامية كثير^(٥٨)، وعشر مرات في ثانيته^(٥٩)، واثنى عشرة
مرة في عينية قيس بن ذريح^(٦٠).

ولا شك في أن تكرار اسم المحبوبة على هذا النحو يعكس الارتباط
الشعوري العميق بين ذات الشاعر والذات الأخرى التي تمثل موضوعه

الشعري، إلى حد تهيم فيه هذه الذات الأخرى على القصيدة بما يؤكد رفض الشاعر غير المباشر لغياب هذه الذات عن عالمه.

اتحاد الدال واختلاف المدلول :

تتسم اللغة العربية بمظهرين أساسيين لاتحاد الدال مع اختلاف المدلول؛ أولهما - ما درس في كتب البلاغة العربية تحت باب التردد، ويعنون به تكرار اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله الثاني غير موجود في استعماله الأول. وهذا الاختلاف الدلالي بين استعماله في الحالين ناتج عن الاستعمال الخاص للشاعر، لا عن الأصل اللغوي، فغالبًا ما يكون هذا الاستعمال مجازيًا^(٦١).

وثانيهما - الجنس الذي توسع البلاغيون القدماء في دراسته، وحظى عندهم بعناية فائقة، واختلفوا فيه اختلافًا كبيرًا؛ لكنهم قد استقروا، أو غالبهم، في آخر الأمر على تقسيم الجنس من ناحية الدال والمدلول على نوعين : أحدهما - ما رجع لفظاه المتحدان إلى مادتين مختلفتين، أي ما لم يحم على الاشتقاق؛ والآخر - ما رجع لفظاه المتحدان إلى مادة واحدة في الأصل اللغوي، أي ما قام على الاشتقاق^(٦٢).

وأكثر شعر الأماي مما لا يتوسع أصحابه في التعامل المجازي مع اللغة، ومن ثم ندر وجود التردد كمظهر لاتحاد الدال مع اختلاف المدلول، وظهر الجنس وحده في شعر مقطعات الأماي وقصائده، صورة لهذا اللون من العلاقات الدلالية بين المفردات في الشعر، وإن كانت نسبة هذا الظهور لا تزيد عن ٤,٤٦٪، إذ لم يستخدم الجنس إلا في واحدة وعشرين مروة شعرية فقط (٢١) من مقطعات الأماي وقصائده^(٦٣).

وللجناس نموذجان أساسيان في الأماي؛ أولهما - ما يسميه البلاغيون جناسًا ناقصًا، وهو عبارة عن مقطعين صوتيين مختلفين في الإيقاع، مختلفين في المدلول. وهذا الاختلاف بين المقطعين المتجانسين يرجع إلى اختلاف بينهما في عدد الحروف، أو نوعها، أو هيئتها، أو ترتيبها - إلا أن ذلك لا يعنى تباينًا بينهما، وإنما هو فارق جزئي بين هذين الدالين المتجانسين لا يسمح لهما بالخروج عن إطار التماثل.

وفى الأمالى شىء كثير من الجناس الذى ينزع إلى أن يكون جناساً تاماً يتفق فيه الدالان فى الإيقاع ، ويختلفان فى المضمون، كقول حاتم الطائى:

أَكْفُ يَدَى عَنْ أَنْ يَنَالَ التَّماسُهَا أَكْفُ صَحَابَى حِينَ حَاجَاتِنَا مَعَا^(٦٤)

فيلعب الفعل أكفُ المسند إلى ذات الشاعر مع الاسم أكفُ المضاف إلى أصحابه - دوراً فى تأكيد الدلالة على المقابلة التى ترسخ إيقاع التفاخر فى البيت، ويدعمها اعتماد الترجيع الموسيقى على مادة كَفَف بكل ما تحمله من إحياءات تستحضر معانى العزة والأنفة فى ذهن المتلقى.

والجناس الناقص فى الأمالى لا يخرج عما اصطلح البلاغيون على تسميته جناس التصريف، وذلك بأن ينفرد كل لفظ من اللفظين المتجانسين عن الآخر فى حرف واحد، فإن كان الحرفان المختلفان متقاربين من حيث المخرج الصوتى سُمى بالجناس المضارع، وإن كانا متباعدين سُمى بالجناس اللاحق.

فمن الأول قول أحدهم يذم النبذ :

رَأَيْتُ النَّبْذَ يُبْذِلُ الْعَزِيزَ وَيَكْسُو التَّقَى النُّقْىَ اتِّسَاخاً^(٦٥)

واللافت للنظر فى هذه المجانسة أن الشاعر قد كرر الإيقاع بتكرير المتجانسين دون فاصل بينهما بصورة تعكس دور الجناس فى التأكيد على سوء الخمر عن طريق المفارقة الضدية التى تحملها لفظة "اتساختاً" مع النقاء الذى يكاد أن يكون مؤكداً تأكيداً لفظياً ظاهراً باستخدام التجنيس.

ومن الثانى قول العطوى يرثى أخاه :

أَيْقَنَى جَمِيلُ الصَّبْرِ مِنْ هَذَا رُكْنُهُ وَهَيْضُ جَنَاحَاهُ وَجَدُّ الْأَنَامِلِ^(٦٦)

فالعطوى يكرس إيقاع هذا التجنيس فى سبيل تعميق الإحساس بفاجعته التى يستحيل معها الصبر، وهو لا يعتمد فى ذلك على المتجانسين وحدهما، ولا ما أسندا إليه (الركن والأنامل) وإنما يوظف الفراغ اللفظى الذى يفصل بينهما (هَيْضُ جَنَاحَاهُ) لتلوين جانب آخر من اللوحة، يتكامل به تصوير الحال الشعورية التى فرضت هيمنتها عليه.

ويبدو التقابل أحياناً، كأنه الدور الرئيس المنوط بهذا الإيقاع التجنيسي، كما في قول هدية بن خشرم :

أعين على مكارمها وأغشى مكارمها إذا كعَّ الهبوب^(٦٧)

- بكل ما يضيفه هنا من إحاطة وشمولية وقدرة على التجاوب مع الحرب بوصفها مظهرًا لما يمكن أن ينتصف به الشاعر في وجه صاحبتة سلمى في دلالتها الواسعة على القبيلة.

أما النموذج الثاني لإيقاع التجنيس في الأمالي، فهو ما يسميه البلاغيون جناس الاشتقاق، ويقوم هذا التجنيس على كثرة استعمال المشتقات ذات الأصل الواحد في البيت، فيكون لها نغم موسيقي مطرب، قريب من النغم المنبعث من تكرار كلمة بعينها. ويبدو أن القيمة الأساسية لهذا اللون من الإيقاع تكمن في إلحاح الشاعر على المادة التي اشتق منها اللفظان المتجانسان؛ كقول أم معدان الأنصارية :

كانت لهم همم فرقت بينهم إذا القعاديذ عن أمثالها قعدوا^(٦٨)

فالطاقات التي تحملها لفظة "القعود" وما توحى به من دلالة الضعة والانكسار، في مقابل الهمة التي كانت للراجلين - تعمق في نفس المتلقى إحساس الشاعرة بمصيبتها في فقد هؤلاء الراحلين.

ومن ذلك، الإحساس الطاغى ببلوغ الحياة حدًا من الاكتمال لابد لها من التوقف بعده عند نهايتها، في قول هشام أخى ذى الرمة، ينعى أخاه أوفى:

نعي الركب أوفى حين وافت ركابهم لعمرى لقد جاءوا بشر وأوجعوا^(٦٩)

وللقارئ أن يلاحظ القيمة الإيحائية العالية لظرف الزمان (حين) وما يقوم به من دور دلالي بالغ الخطورة بالاشتراك مع المتجانسين في البيت، الاسم أوفى، والفعل وافى.

ومن هذا اللون الإيقاعي، قول أبي حية النميري :

عُقَابٌ بِأَعْقَابٍ مِنَ الدَّارِ بَعْدَمَا جَرَتْ نِيَّةٌ تُسْلِي الْمُحِبَّ طَرُوحُ

وقالوا حمامات فحُمَ لقاؤها وطلَحَ فزيرتَ والمطى طليحُ
وقال صحابي هدهد فوق بانه هدى وبيان بالنجاح يلوحُ
وقالوا دمّ دامت موائيقُ بيننا ودام لنا خلَوُ الصفاء صريحُ^(٧٠)

وعلى الرغم من أن بعض هذه الإيقاعات لا تدخل في دائرة الجنس مثل : هدهد وهدى، أو بانه وبيان؛ لكن مهارة لغوية ما تبدو بوضوح في قدرة الشاعر على توظيف هذه الدوال وغيرها مما يدخل في دائرة الجنس، وتطويعها لتجربته العاطفية في غير قليل من العمق والإحساس بقدرة الدوال على الإيحاء عن طريق ذلك التوقيع الحرفي الذي استطاع الشاعر أن يشكل معه الفراغات الفاصلة بين الإيقاعات ضيقا واتساعا، تشكيلا مقصودا لخدمة المعنى وتصوير الحال الشعورية.

الإيقاع العماري :

يقوم الإيقاع العماري في الشعر على هندسة التشكيل الداخلي للإيقاع في البيت أو القصيدة؛ وربما توسّع في دراسته إلى الحد الذي يمكن أن يشكل معه موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية، المساهمة في بناء بيت أو إقامة قصيدة كاملة.

وربما كان هذا الإيقاع رأسيا تنشأ فيه العلاقة بين البيت أو الشطر، وما يليه من أبيات أو أشطر، ويعتمد على التزام نفس التركيب على وجه يفضى إلى ضرب من التغنى، كما في قول ابن دريد :

فأنت السماء التي ظلّها إذا زال أعقبه الصيْلُ
وأنت الصُّباح الذي نُورُه به ينجلي الحادثُ المظْلُمُ
وأنت الغمام الذي سيبه ينالُ الثراءُ به المغْدِمُ^(٧١)
أو قول سلمة بن يزيد :

فتى كان يعطى السيفَ في الروع حَقّة إذا ثوبُ الداعي وتشقى به الجُرُزُ
فتى كان يُدنيه الغنى من صديقه إذا ما هو استغنى ويُعيذه الفقرُ
فتى لا يَعُدُّ المالَ ربّا ولا يُرى له جفوةٌ إن نال مالا ولا كبرُ^(٧٢)

- ولكن أغلب صور هذا الإيقاع فى مقطعات الأمالى وقصائده جاءت على نحو أفقى، تقوم علاقة التركيب فيه مع تركيب آخر أو تراكيب أخرى فى سياق البيت الواحد.

ويظهر فى شعر الامالى، ثلاثة أشكال رئيسة للإيقاع العمارى الأفقى، وهى الموازنة، والترصيع، والتحصير.

والموازنة أسلوب إيقاعى يقوم على بناء سطر البيت الشعرى على مفردات يناسب تقطيع كل منها فى الشطر الأول تقطيع نظيره فى الشطر الثانى مناسبة تامة، أو تميل الى بلوغ التمام^(٧٣).

ولإيقاع الموازنة فى شعر الأمالى دوران رئيسان على مستوى الدلالة:

أولهما - المقابلة، كقول على بن حيلة :

جلال / مشيب / نزل / وأنس / شباب / رحل^(٧٤)

أو قال أنى الغول الطهوى

ولا يحزون / من حسن / بسىء ولا يتزون / من غلظ / بلن^(٧٥)

وايفاع تماريه فى هذين البيتين وأضرايهما، يقو الاحاساس المتوازن بين طرفى المقابل عن طريق اشتراكهما فى إضار موسيقى واحد يكشف ما بينهما من تصاد.

وثانيهما - الازدواج الدلالى ، كقول العتبى :

فبالحدين / من دمعى / ندوب وبالأحشاء / من وجدى / كلوم^(٧٦)
أو قول كنير

ونلعين / أسراب / إدا ما ذكرئها وللقلب / وسواس / إدا العين ملئت^(٧٧)

وايفاع الموازنة هاهنا يفوى الاحساس بالازدواج بين التركيبين، والتفارب والتلاؤم بين معنييهما؛ فيساهم بذلك فى كمال الصورة، أو تمام المعنى. أو استقامة البطام والنسق.

وفى كلنا الحالين يحتضن إيقاع الموازنة المعنيين المتفاعلين فى اطار البيت، سواء أكان تفاعلهما متقاربًا، كما فى الازدواج أم متباعدًا كما فى المقابلة، فيتضح أن المعول انما هو على ما يتولد عن المعنيين مجتمعين لا عما يفيد كل معنى على حده.

أما الترصيع فهو أن يكون السجع الذى فى أحد الشطرين، أو الجملتين، أو أكثر مثل ما يقابله من الأخرى فى الوزن والتوافق على الحرف الأخير. ولقد اتسعت نماذج الترصيع فى دراسات البلاغيين القدماء لتشمل جميع مظاهر القافية الداخلية سواء ما كان منها بدون تقطيع متوازن أو ما اجتمع لها التقطيع المتوازن مع النقيضة؛ وربما توسع بعضهم فالحق بدرس الترصيع ما اشتمل على ترصيع متوازن ينزع إلى الاشتباه بالسجع، أو ما كان من جنس واحد فى التصريف، على حد تعبير قدامة بن جعفر^(٧٨). ويظهر الترصيع فى واحدة وستين مروية شعرية (٦١) من مقطعات الأمالى وقصائده بنسبة ١٣,٦٧٪، ويرد فى جميع السياقات المضمونية لهذا الشعر عدا سياقى الاجتماعيات والتحسر^(٧٩).

وأغلب نماذج الترصيع فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده، من ذلك اللون الذى يجمع إلى النقيضة الداخلية فى البيت، التقطيع المتوازن بين السجعتين، ومن ذلك قول ابن الرومى :

وقيان كأنها أمهات غاطفات على بنها حوانى
مطفلات وما حملن جنبنا مرضعات ولسن ذات لبان
ملقمات أطفالهن ثديا ناهدات كاحسن الرمان^(٨٠)

وكما يبدو فقد اتخذ الشاعر من موقعية الترصيع أول كل شطر فى البيتين الأخيرين، مرتكزا ينطلق منه إلى تكثيف إثراء الصورة التى يحاول رسمها لهؤلاء القيان المغنيات، وهن يحتضن آلاتهن الموسيقية؛ وإن كان قد استغنى عن وجود فراغ لفظى يفصل بين المرصعين فى البيت الأول محدثا لوثا من الموسيقى المثيرة للانتباه.

وقد يلعب الترصيع دورا دلاليا شديدا للخطر والأهمية فى التأكيد على حد المعنى على نحو ما نقرأ فى قول الحسين بن مطير :

مُسْتَنْحَكٌ بِلَوَامِعٍ مُسْتَعْبِرٌ بَمَدَامِ لَمْ تَمْرِهَا الْأَقْدَاءُ^(٨١)

فالبيت من الضرب الثانى (المقطوع) للعروض الأولى (التامة) فى بحر الكامل ووزنه (البيت) :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
 ٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥// ٥/// ٥// ٥/ ٥/ ٥// ٥// ٥// ٥/ ٥/
 ويمكن بسهولة ملاحظة أن بالاستطاعة أن نعتمد على التصريع في
 الوقف الإيقاعي، وتحويل البيت من الكامل التام (ستة أجزاء) إلى مجزوء
 الكامل (أربعة أجزاء)، فيقرأ :

مستضجِكْ بلوابع مستعبرٌ بمدامع

وهذا في ظني هو حد المعنى الذي يقصد إليه الشاعر، بينما تقوم
 جملة التفعيلتين الأخيرتين (لم تمرها الأقداء) بإيغال^(٨٢) المعنى في البيت،
 ليبلغ غاية ما يقصد إليها الشاعر.

ولعل أقوى إيقاعات الترصيع في الشعر العربي، ما يمكن تسميته
 بالترصيع المزدوج، وهو كثير في شعر الأماي، ومنه قول إحداهن :

فمن للسؤال ومن للسؤال ومن للمقال ومن للخطب

ومن للحماة ومن للكماة إذا ما الكماة جثوا للركب^(٨٣)

وواضح أن هذه الشاعرة قد استطاعت أن توظف طاقات التكرار
 اللفظي في الترصيع لتعديد محاسن فقيدها وسجاياه، في جمل موسيقية
 قصيرة منتظمة متناسقة، بحيث تتراكم على المستوى الدلالي، وتتابع على
 المستوى الإيقاعي داخل إطار التصريع على نحو يشبه إيقاع النذب
 أو العويل (التعديد).

والتصريع أو التقفية^(٨٤) في المطالع مظهر من أهم مظاهر القصيدة
 العربية، والرسمية منها على وجه الخصوص، وهو وإن لم يكن ملزماً في
 الشعر العربي، إلا أنه شاع شيوعاً يلزم الشعراء احترامه.

وهو يلعب دوراً موسيقياً يراه كثير من الشعراء والنقاد على قدر
 كبير من الأهمية؛ إذ إنه يحدث لونا من ألوان التماسك النصي، فضلاً عن
 التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية، مما دفع كثيراً من الشعراء إلى
 تجاوز التزامه في المطالع إلى تكراره في عدد من أبيات القصيدة^(٨٥).

وللتصريع نسبة ظاهرة في مقطعات الأماي وقصائده تبلغ
 ١٩,٤٢٪؛ إذ تصل المرويات الشعرية المصروعة فيها إلى سبع وثمانين

مروية شعرية (٨٧)، وردت في جميع سياقات المضمون في الشعر باستثناء سياق الاجتماعيات^(٨٦).

والملاحظ اللافت للنظر، والذي يتأبى على التعليل في معدل ظهور التصريع في السياقات المضمونية لشعر الأماشي؛ أن هذا المعدل يتدنى إلى أقصى حد ممكن في سياق المديح (مروية واحدة فقط)، على الرغم من أن النزعة الغالبة على أكثر الشعراء ميلهم الأكيد إلى التصريع في قصائد المديح دون غيرها، خاصة في العصور الإسلامية؛ بوصفها قصيدة رسمية يتوخى الشعراء فيها الحرص على المظاهر التقليدية الموروثة للقصيدة العربية.

وعلى كل فإن للتصريع في المطالع جملة من الخصائص الموسيقية في شعرنا العربي، تظهر على نحو واضح في مطالع الأماشي المصرعة، بوصفها جزءاً مختاراً من نسيج هذا الشعر؛ وأهم هذه الخصائص وأبرزها هو ارتفاع معدل تكرار الحركات الطويلة في المطالع المصرعة نسبياً عن معدله في سائر أبيات القصيدة؛ الأمر الذي يطبع المطلع في أغلب الأحيان بإيقاع بطيء ينشأ عن طول مدة الاستغراق الزمني للنطق بالمد في الحركات الطويلة؛ وهذا الارتفاع يبدو كظاهرة واضحة في كثير من شعر الأماشي، كقول حندج بن حندج :

فِي لَيْلٍ صَوْلٍ تَنَاهَى الْعَرْضُ وَالطَّوْلُ كَأَنَّمَا لَيْلُهُ بِاللَّيْلِ مَوْصُولٌ^(٨٧)

إذ يبلغ عدد الحركات الطويلة في هذا المطلع تسع حركات، بينما يتراوح عددها في بقية أبيات المقطوعة من ثلاث إلى خمس حركات. وفي القول المنسوب إلى حاتم الطائي :

لَقَدْ طَالَ يَا سَوْدَاءُ مِنْكَ الْمَوَاعِدُ وَدُونَ الْجَدَا الْمَأْمُولِ مِنْكَ الْفِرَاقُ^(٨٨)

إذ يبلغ عدد الحركات الطويلة في هذا المطلع عشرة حركات بينما يتراوح عددها في بقية أبيات المقطوعة بين أربع وست حركات. والأمر نفسه يمكن أن نلاحظه في مطلع قصيدة فارعة بنت شداد :

يَا عَيْنَ بَكْيٍ لِمَسْعُودِ بْنِ شَدَادٍ بَكَاءَ ذِي عِبْرَاتٍ شَجْوُهُ بَادٍ^(٨٩)

وأغلب الظن أن هذه الحركات الطويلة، وما تقوم به من إبطاء للإيقاع الشعري، تتناسب مع ذلك الهدوء والاتزان الذي تتميز به المطالع المصرعة، فهي التي يبدأ معها الشاعر في التعبير عن دققته الشعرية.

ويبدو ذلك أكثر وضوحًا في السياقات الوجدانية التي يجثم فيها الشعور بالهم على صدر الشاعر على ما مر بنا في النماذج السابقة. والدليل على ذلك انخفاض عدد هذه الحركات الطويلة في بعض السياقات الهازلة التي يحتاج الشاعر فيها إلى خفة الإيقاع وسرعته، فتصل إلى خمس حركات فقط في قول أبي البصير هاجيا :

غَاوُكْ عِنْدِي يُمِيتُ الطَّرْبَ وَضَرْبُكَ بِالْعُودِ يُحْيِي الْكُرْبَ^(٩٠)
وست حركات فقط في قول ابن أبي مرة المكي متغزلاً في شيء من التخنث :

إِنْ وَصَفُونِي فَاحِلِ الْجَسَدِ أَوْ فَتَشُونِي فَأَيُّضُ الْكَبَدِ^(٩١)
مما يؤكد ارتباط الإيقاع بالدفقة الشعرية، ارتباطاً طردياً ينعكس بوضوح على عدد الحركات الطويلة في المطالع المصرعة.
وجماع القول إن أبا على القالي قد استطاع أن ينتخب في أماليه جملة من النصوص الشعرية التي تتميز بقيم فنية عالية؛ إذ استطاع شعراؤها توظيف الطاقات الشعرية الكامنة في بنية اللغة من ناحية، وبنية القصيدة العربية من ناحية أخرى، وذلك على مستوى القيم اللغوية، والتصويرية، والموسيقية. فتساوقت اللغة الشعرية في الأمالي مع الاتجاه الموضوعي خفاءً وتجلياً، وسهولة وتعقيداً؛ وقامت صيغها وأساليبها المختلفة بأداء أدوارها في تكامل وتلاحم واضح مع الصور الفنية والإيقاعات الموسيقية في سياق نسيج النص الشعري.

ولقد تميزت مختارات القالي الشعرية في كتاب الأمالي من القصائد والمقطوعات بسمتين خاصتين : الأولى - إكثار القالي، على عكس غيره من أصحاب كتب المجالس والأمالي حتى القرن الرابع، من رواية أشعار المحدثين من شعراء دولة بني العباس.

والثانية - اتجاه القالي الملح إلى اختيار الأشعار التي يغلب عليها الطابع الوجداني، وخاصة الشعر العذري؛ ومن ثم غلبت العذوبة والسلاسة على العطاء اللغوي في أشعار الأمالي.

وإذا كان القالي قد نميز عن غيره بهذين الملمحين، إلا أنه لم يستطع أن يخرج عن إطار الجماليات الشائعة بين جماعة النقاد والأدباء المحافظين،

حتى في اختياراته من أشعار المحدثين. فلم يعبا كثيرا بالنماذج الشعرية التي يغلب عليها التصوير الاستعارى، بل إنه لم يكد يروى شيئاً من الشعر الذى تظهر فيه الاستعارات المغرقة في التأويل المجازى؛ فضلاً عن التزامه بالذوق الموسيقى المحافظ في اختيار مقطعات الأمالى وقصائده؛ فرغب عن البحور القصيرة والإيقاعات المجزوءة التى اتجه إليها المجددون. ولعل في ذلك كله ما يعكس بوضوح ميله إلى الاتجاه الفنى المحافظ في عصره، ورغبته في غرس ذوق هذا الاتجاه في نفوس طلابه من ناشأة الشعر والأدب في الأندلس.

الموامش :

- (^١) راجع : مصطفى سويف، الأسر النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط ٣ - دار المعارف ١٩٦٩م : ص ١٥ - ١١.
- (^٢) راجع : محمد مصطفى بدوي، كولردج، سلسلة بوابع الفكر الغربي، ط ٢ دار المعارف ١٩٨٨م : ص ١٧٤ (عن كتاب سيرة ادبية)، وعثمان موافى، في نظرية الأدب : ٢٣٦ - ٢٣٩، ودراسات نقدية : ١٣١، ١٣٢.
- (^٣) راجع : بندتو كروتشه، المجمال في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط ٢ دار الأوباد دمشق ١٩٦٤م : ص ٧٠.
- وانظر في قيمه الورن، وعده صفة جوهريّة في الشعر عند معظم أسلافنا من النقاد العرب؛ وقدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط ٣ الخانجي ١٩٧٩م : ٣٥. وابن سنان الحفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢م : ٢٧١. وابن رشيق، العمدة : ١ / ١٣٤، ١٣٥. وحازم القرطاجي، منهاج البلغاء : ٢٢٧، وما بعدها.
- (^٤) راجع : محمد مندور، الادب وقبوه، ط نهضة مصر ١٩٦١م : ص ٢٩. وعثمان موافى، دراسات نقدية : ١٣٣.
- (^٥) راجع : ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي : ١٩٢.
- (^٦) هـ. ب تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٩م : ص ٦٠.
- (^٧) ارنست ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمه سلمى الحصراء جيوسى، دار اليفظة العربية، بيروت ١٩٦٣م : ص ١٤.
- (^٨) صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت ١٩٨١م : ص ١١.
- (^٩) تعمل القراءة في دراستها لأوران وقوافي شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي إلى تحديد نسبة اتجاه القالي الى اختيار البحور الشعرية عن طريق إحصاء عدد المقطعات والقصائد التي انتخبها على كل بحر؛ وتحديد نسبة النفس، أو نسبة البقاء فيها، عن طريق إحصاء عدد أبيات مقطعات هذا البحر وقصائده في كتاب الأمالي.
- (^{١٠}) راجع : إبراهيم ابس، موسيقى الشعر، ط ٦ مكتبة الأنجلو ١٩٨٨م : ص ١٨٩ - ١٩٩؛ مع ملاحظة عدم تأكيد من نقّة إحصائيات أبس.
- (^{١١}) راجع: أبو العلاء العري، الفصول والغايات، ط المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت (د.ت) : ١/١٣٢. وعبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصداعتها، ط ١ مكتبة الأنجلو ١٩٥٥م : ج ١ ص ٧٩ - ٨٣. ومحمد مصطفى هساره، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : ٥٦٦ - ٥٧٩. وشوقي صيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول : ١٩٣ - ١٩٦. وعز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي، الرؤية والفن، ط ٢ دار المعارف ١٩٨٠م : ص ٤٤٠ - ٤٤٣.

(١٢) راجع قصائد الوافر فى الأمالى، الجزء الأول : ٢٨١. والجزء الثانى : ٨٢، ٨٤، ١٢٩. وقصيدة المتقارب، الأمالى، الجزء الثانى : ٢٣٧.

(١٣) أشار إلى ذلك عدد من نقادنا القدماء، كابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق زغلول : ٤٣، وتحقيق المانع : ٧، ٨. وأبى هلال العسكري. كتاب الصناعتين، الشعر والكتابة، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفصل إبراهيم، ط دار الفكر العربى (د.ت) : ١٣٩. والمرربانى، الموشح فى : ١٢٧-١٢٩. وانظر عثمان موافى، فى نظرية الأدب : ٥٩ - ٦٦، ودراسات نقدية : ١٣٢ - ١٣٩. وجابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى، ط ٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م : ص ٣٢٤ - ٣٢٨.

وفصل القول فى هذه العلاقة من الباحثين المحدثين، أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى، ط ٨ مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٣م : ص ٣٢٣، ٣٢٤. وشوقى ضيف، الشعر الغنائى فى الأمصار الإسلامية ط ١ دار الفكر العربى بالقاهرة ١٩٤٩م : ص ١١٧. وإبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ١٧٥. وعبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٣٣٢. وناصر الدين الأسد، القيان والغناء فى العصر الحاهلى، ط ٢ دار المعارف ١٩٦٨م : ص ١٩٥، ١٩٦. ومحمد محمد حسين، أساليب الصناعة فى شعر الخمر، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٦٠م : ص ١٥. وشكرى عياد، موسيقى الشعر العربى ط ٢ دار المعرفة بالقاهرة، ١٩٧٨م : ص ١٥٤.

(١٤) راجع عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ٣٥٩، ٢٦٩. (١٥) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى : ٣٢٣. وانظر المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ١٨٤. والحدذ هو حذف الوند المجموع الأخير من التفعيلة، فتتحول متفاعلن // // // ٥ إلى متقا // // ٥ التى تقلب إلى فعلن بكسر العين. والإضمار هو تسكين الحرف الثانى المتحرك من التفعيلة، فتتحول متفاعلن // // // ٥ إلى متقا ٥ / ٥ // ٥؛ وفى حالة اجتماع الإضمار مع الحدذ، تتحول متفاعلن // // // ٥ إلى متقا ٥ / ٥ // ٥ التى تقلب إلى فعلن بسكون العين. ويدخل الحدذ بحر الكامل فى الضرب الثالث من العروض الأولى، والعروض الثانية وضربها الأول. ويجتمع الحدذ والإضمار على الضرب الثانى من العروض الثانية.

ونماذج هذه الاستعمالات شائعة فى كتاب الأمالى، راجع الجزء الأول : ٣٩، ٤٦، ٦٩، ٢٦٢. والجزء الثانى : ١٥، ١٥٨، ١٦١، ١٦٩، ١٧٩، وغير ذلك.

(١٦) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ١٦٤.

(١٧) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى : ٣٢٤.

(١٨) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ٣٩٢ - ٤٠٨.

(١٩) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى : ٣٢٤.

(٢٠) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب : ٧٩ - ٨١.

(٢١) الأمالى، الجزء الأول : ٦٢.

(٢٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٥.

(٢٣) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٣٧.

- (٢٤) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣١٥.
- (٢٥) راجع عر الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب : ٧٩. ولمزيد من النماذج على ذلك راجع الأمالي، الجزء الأول : ١٣٠، ١٤٣. والجزء الثاني : ١١٨ - الجزء الأول : ١٨٦، ٢٨٠. و الجزء الثاني : ١٩١ - الجزء الأول : ١٧٠ والجزء الثاني : ٢٠٤ - الجزء الثاني : ١٦٥، ١٨٣ - الجزء الأول : ١٦٥ - الجزء الأول : ٢٠٨، ٢٣٨ - الجزء الثاني : ١٦٩، ١٧٠، ٣٠٤ - الجزء الأول : ١٨٣، ٢٥٢ - الجزء الأول : ٧٨ والجزء الثاني : ٢٣٠ - الجزء الأول : ١٢٤ والجزء الثاني : ٢٧٣ - الجزء الأول : ٣٢، ٨٣ - الجزء الثاني : ١٤٤، ١٦٤ - الجزء الأول : ٧٧، ٢٧٥. والجزء الثاني : ٥ - الجزء الثاني : ٢، ٢٥.
- (٢٦) راجع عتار موافى، دراسات نقدية : ١٢٧ - ١٤١.
- (٢٧) شوقي صيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط ١١ دار المعارف ١٩٨٧م : ص ٧٢.
- (٢٨) راجع حسين بشار، العافية والعروض في الأدب ط ١ دار المعارف ١٩٨٠م : ص ١٧ - ٣٩. وأحمد كشك، العافية تاج الإيفاع الشعري، مصر ١٩٨٣م : ص ٧ - ٢٢.
- (٢٩) ابن حني، الخصائص، تحقيق محمد النجار، ط ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م : ١ / ١١٩.
- (٣٠) حارم الفرطاحي، منهاج البلغاء : ٥٧١.
- (٣١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٣٤٨، ٣٤٩.
- (٣٢) المصدر السابق : ٢٧٤.
- (٣٣) راجع المصدر السابق : ٢٥٩، ٢٦٠.
- (٣٤) راجع Gamal Ed' dine Ibn El Cheikh, Poétique Arabe. Paris, 1975. p 172
- (٣٥) راجع إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٤٨.
- (٣٦) المصدر السابق : ٢٤٨.
- (٣٧) راجع Gurry, The Appreciation of Poetry, 79
- (٣٨) راجع Gurry, The Appreciation of Poetry, 87
- (٣٩) راجع Burton S. H., The Criticism of Poetry, Longman Edition, London (1974). p 87
- (٤٠) راجع : فرديناند دي سوسير، فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعير، عن ترجمته وادباسكين من الفرنسية إلى الإنجليزية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د.ت) : ١٢١ - ١٤٢. وانظر زين الخويسكي، في الارتباط بين اللفظ والمعنى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣م : ص ٩ - ٢٣.
- (٤١) فؤاد ركريا، التعبير الموسيقي، ط ٢ مكتبة مصر ١٩٨٠م : ص ٢١.
- (٤٢) راجع في تناول البلاغيين القدماء للتكرار شفيح السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين، وإبداع الشعراء، م إبداع ع ٦ س ٢ ويونية ١٩٨٤م. ص ٧ - ١٢. وانظر، عبد الله بن المعتز، البديع، تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكي ط ٣ دار المسيرة ١٩٨٢م : ص ٤٧، والعسكري، الصباغتين : ٤٠٠، والباقلاني، اعجاز القرآن، ١٩٣ (رد الأعجاز)، ١٠٦ (التكرار). وابن رسيق، العمدة : ٣ / ٢ (الرد)، ٧٨ / ٢ (التكرار). والحطيب القروبي، الإيضاح : ٥٤٣ (الرد)، ٣٠١ (التكرار).

(٤٣) يظهر التكرار في مستين مروية شعرية (٦٠) في سياق الغزل - الأمل، الجزء الأول: ١٥، ٢٢، ٣٢، ٤٣، ٤٩، ٥٤، ٦٥، ٦٦، ٧٠، ٧٨، ٨٥، ١٠٠، ١٠١، ١١٨، ١٣٦، ١٤٨، ١٥٥، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٠، ١٩٠، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٣، ٢١٥، ٢١٩. والجزء الثاني: ٢٠، ٣٣، ٣٩، ٤٠، ٤٩، ٦٢، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٨٢، ١١٣، ٨٧، ١٠٤، ١٦٠، ١٦١، ١٩٦، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٥٧، ٢٧٣، ٢٨٧، ٢٩٩، ٣٠٦، ٣١٤.

وفي تسع وعشرين مروية شعرية (٢٩) في سياق الرثاء - الأمل، الجزء الأول: ٤٠، ٦١، ٢٦٢، ٢٦٦، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦. والجزء الثاني: ١، ٢، ٧٣، ١٧٤، ٨٤، ٨٥، ٩٥، ٩٦، ١٠٤، ١٤٤، ١٤٧، ١٦٣، ٣٢١، ٣٢٢.

وفي خمس وعشرين مروية شعرية (٢٥) في سياق الفخر - الأمل، الجزء الأول: ١١، ١٤، ٤٧، ٤٨، ٦٨، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٩. والجزء الثاني: ١٠٢، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٩، ١٧٠، ١٨٩، ٢٠٥، ٢٢٤، ٢٣٧، ٢٦١، ٢٧٤، ٣٠٢.

وفي ستة عشر مروية شعرية (١٦) في سياق المديح - الأمل، الجزء الأول: ٣٣، ٥٤، ٨٦، ١٠٦، ١٩٩، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٦٦. والجزء الثاني: ٣، ١١٨، ١٦٤، ١٧٥، ٢٩٣.

وفي عشر مرويات شعرية (١٠) في سياق القيم والمثل - الأمل، الجزء الأول: ٣٩، ٧٣، ١٥٠، ٢٦٣. والجزء الثاني: ٤، ٤٥، ١٣٨، ٣٠٤، ٣١٢، ٣١٩.

وفي تسع مرويات شعرية (٩) في سياق الحنين - الأمل، الجزء الأول: ٣٢، ٢٨، ٣٧، ٧٧، ١٢٤، ١٣٠، ٢٠٣، ٢٨١. والجزء الثاني: ٣١.

وفي ثمان مرويات شعرية (٨) في سياق الوصف - الأمل، الجزء الأول: ١٠٩، ١٧٧، ٢٦٧. والجزء الثاني: ٨٣، ٢٣٦، ٢٣٧.

وفي ست مرويات شعرية (٦) في سياق الهجاء - الأمل، الجزء الثاني: ٣، ١٠٦، ١٦٨، ١٩١، ٢٣٢، ٢٣٦. والحكمة - الأمل، الجزء الأول: ٢٥٢. والجزء الثاني: ٣٥، ٤٣، ٥٦، ١١٩، ٢٢٣.

وفي ثلاث مرويات شعرية (٣) في سياق التحسر - الأمل، الجزء الثاني: ١٨٣، ١٩١، ١٩٦.

وفي مروية واحدة في سياق الاجتماعيات - الأمل، الجزء الأول: ١٦٧.

(٤٤) الأمل، الجزء الأول: ٢٦٠.

(٤٥) المصدر السابق، الجزء الأول: ٢٨.

(٤٦) المصدر السابق، الجزء الأول: ٣٢. وراجع: المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام: ١٢٤٠/٣.

(٤٧) المصدر السابق، الجزء الأول: ٤٠.

(٤٨) المصدر السابق، الجزء الثاني: ١٦٣.

(٤٩) المصدر السابق، الجزء الثاني: ٣.

(٥٠) المصدر السابق، الجزء الثاني: ٢٣٢.

(٥١) المصدر السابق، الجزء الأول: ٢٤٧.

- (٥٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ١١٢، وراجع ديوان ابن الرومي : ٢٤٨٣ / ٦ .
- (٥٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٥ .
- (٥٤) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٣٢ .
- (٥٥) شفيع السيد، أسلوب التكرار بن نظير البلاعيين وايداع الشعراء : ١٥ .
- (٥٦) الأمالي، الجزء الأول : ٣٢، وراجع : المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام : ٣ / ١٢٤٠ .
- (٥٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٩٦ . وانظر : سمط اللآلي : ١ / ٤٦٩ ، ٤٧٠ .
- (٥٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٦٢ .
- (٥٩) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٠٧ .
- (٦٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣١٤ .
- (٦١) راجع في الترديد : الباقلاني، إعجاز الفراء : ٩٨ . وابن سنان الحفاجي، سر الفصاحة : ٢٨٤ . وابن رشيق، العمدة : ١ / ٣٣٣ . ونجم الدين بن الأثير، جواهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام ط منشأة المعارف ١٩٨٣م : ص ٢٦٠ . وابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيثو، ط ١ دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٧م : ج ١ ص ٣٥٩ .
- (٦٢) راجع في الجناس . ابن المعمر، البديع : ٢٥ . فدامة بن جعفر، نقد الشعر : ١٦٣ . الفاضل الحرحاني، الوساطة : ٤١ . ابن سنان الحفاجي، سر الفصاحة : ١٩٣ . ابن رشيق، العمدة : ١ / ٣٢١ . أسامة ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المحيد، ط القاهرة ١٩٦٠م : ١٢ . ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طباعة، ط دار نهضة مصر (د.ت) : ١ / ٢٦٢ . نجم الدين بن الأثير، جواهر الكنز : ٩١ . الحطيب القروبي، الإيضاح : ٥٣٥ . وابن حجة الحموي : خزانة الأدب ١ / ٥٤ . وانظر عرص مير سلطان لتتويجات المصطلح في التراث البلاغي، وتعليقه على جهود القدماء ودراسته لإسهامهم . البديع في شعر شوقي : ٩٥ - ٩٧ .
- (٦٣) يظهر الجناس في ست مروييات شعرية (٦) في سياق الرثاء - الأمالي، الجزء الأول : ٣٢، ٢٧٥، ٢٦٣ . والجزء الثاني : ٨٥، ٩٦، ٣١٩ . وفي أربع مروييات شعرية (٤) في سياق الغزل - الأمالي، الجزء الأول : ٧٠، ١٥٦، ١٦٦، ١٩٥ . والفخر - الأمالي، الجزء الأول : ٧٢، ٢٧٠ . والجزء الثاني : ٣١٨، ٢٦١ .
- وفي مروييتين شعريتين في سياق الحنين - الأمالي، الجزء الأول : ١٢٤، ١٣٠ . وفي مروية واحدة في سياقات : القيم والمثل - الأمالي، الجزء الثاني : ١٣٩ . والمديح - الأمالي، الجزء الثاني : ١١٨ . والوصف - الأمالي، الجزء الأول : ٢٦٧ . والهجاء - الأمالي، الجزء الثاني : ١٥٩ . والحكمة - الأمالي، الجزء الثاني : ١٥٩ .
- (٦٤) الأمالي، الجزء الثاني : ٣١٨ .
- (٦٥) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٣٩، مع ملاحظة أن التاء والنون صوتان سنيان .
- (٦٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣٢ . وانظر : سمط اللآلي : ١ / ١٤٠ . مع ملاحظة أن الهاء صوت حلقى والجيم صوت حنكى .

- (٦٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٧٢. وانظر شعر هبة بن خشرم العنزي، تحقيق يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت ١٩٨٦م: ص ٦١.
- (٦٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٩٦.
- (٦٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٦٣.
- (٧٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ٧٠، وراجع : شعر أبي حية النميري، جمعه وحققه يحيى الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٥م : ص ١٢٩، ١٣٠.
- (٧١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣٣، وانظر ديوان شعر الإمام أبي بكر بن دريد الأزدي، تحقيق محمد بدر الدين العلوي، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٦م : ص ١٠٦.
- (٧٢) الأمالي، الجزء الثاني : ٧٣، ٧٤.
- (٧٣) راجع في الموازنة : الباقلاني، إعجاز القرآن : ٨٨. ابن رشيق، العمدة : ٢ / ١٩. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر : ١ / ٢٩١. نجم الدين بن الأثير، جواهر الكنز : ٢٤٣. وراجع رصد منير سلطان لمصطلح الازدواج في التراث، البديع في شعر شوقي : ٢١٩.
- (٧٤) الأمالي، الجزء الأول : ١٠٩، وانظر شعر علي بن جبلة، جمعه وحققه حسين عطوان، ط ٣ دار المعارف ١٩٨٢م : ص ٩٠.
- (٧٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٦٠.
- (٧٦) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣٢٣.
- (٧٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٦٦.
- (٧٨) درس قدامة بن جعفر الترصيع في باب مستقل، وجعله من نعوت الوزن، نقد الشعر : ٤٠. راجع : أبو هلال العسكري، الصناعتين : ٣٩٠. والباقلاني، إعجاز القرآن : ٩٦. وابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة : ١٥٠. وقد جعله ابن رشيق قسماً من التقطيع الذي يندرج بدروه تحت باب التقسيم، العمدة : ٢ / ٢٦. وأسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر : ١١٦. وابن الأثير، المثل السائر : ١ / ٢٧٧. وهو قسم من السجع عند الخطيب القزويني، الإيضاح : ٥٥١.
- (٧٩) يظهر الترصيع في أربع وعشرين مروية شعرية (٢٤) في سياق الغزل - الأمالي، الجزء الأول : ٤٣، ٦٦، ٧٠، ٨٨، ٤١، ١٤٨، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٥، ١٩٦، ٢٠٨، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٦. والجزء الثاني : ٧٦، ٨٢، ١٠٧، ١١٠، ٢٠٧، ٣٠٠، ٣٠٦، ٣١٠، ٣١٤.

= وفي مروييتين شعريتين في سياق القيم والمثل - الأمالي، الجزء الثاني : ٢٢٤، ٣٠٥.

وفي مروية شعرية واحدة فقط في سياقات : الحنين - الأمالي، الجزء الأول : ٧٧. والهجاء - الأمالي، الجزء الثاني : ١٥٩. والحكمة - الأمالي، الجزء الثاني : ٢٢٣.

(٨٠) الأمالي، الجزء الأول : ٢٣١. وانظر : دوائر ابن الرومي : ٦ / ٢٤٩٨.

(٨١) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٧.

(٨٢) الإيعال مصطلح بلاغي، ويسمى التلبيح كما روى العسكري. وهو استيعاء معنى الكلام قبل بلوغ القافية أو المقطع. ثم تأتي القافية فتصيف معنى جديداً موصفاً أو مؤكداً وفيل : هو حتم البيت بما يعيد نكتة بعم المعنى بدونها. راجع : قدامة ابن جعفر، نقد الشعر : ١١٩. العسكري، الصواعق : ٣٩٥. الباقلائي، اعجاز القراس : ٩٢. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة : ١٥٤. ابن رشيق، العمدة : ٢ / ٥٨. الخطيب القزويني، الإيضاح : ٣٠٥.

(٨٣) الأمالي، الجزء الأول : ٦٢.

(٨٤) يذهب العروضيون إلى التفريق بين التصريع والتقفية، فالمصرع عندهم هو ما يتغير فيه العروض زيادة أو نقصاً لمساواة الضرب في الوزن والروى، أما المقفى، فهو ما تكون مساواة عروضه لصربه بلا تغيير. راجع، التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حس عبد الله، ط الخانجي ١٩٧٨م : ص ٢٠، ٢١.

(٨٥) انظر في تكرار التصريع في الأمالي، الجزء الأول : ٣٩. والجزء الثاني : ١٩.

(٨٦) يظهر التصريع في خمس وأربعين مروية شعرية (٤٥) في سياق الغزل - الأمالي، الجزء الأول : ١٤، ٢٣، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٥٤، ٧١، ٧٨، ٧٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٩، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٠، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٧٢. والجزء الثاني : ١٥، ١٩، ٢٠، ٣٩، ٤٨، ٤٩، ٥٦، ٦٢، ٧٦، ٨٤، ١١٣، ١٢٤، ١٦٠، ١٦١، ١٩٦، ٢٥٧، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣١٠، ٣١٤.

وفي اثنتي عشرة مروية شعرية (١٢) في سياق الرثاء - الأمالي، الجزء الأول : ٣٢، ٣٩، ٢٧٦. والجزء الثاني : ٨٤، ١٠٣، ١٦٣، ٢٧٨، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.

وفي سبع مروييات شعرية (٧) في سياق الفخر - الأمالي، الجزء الأول : ٨١، ٢٥٥، ٢٥٩. والجزء الثاني : ١٢٩، ١٦٢، ١٦٤، ٢٨٤.

وفي خمس مروييات شعرية (٥) في سياقي : الحنين - الأمالي، الجزء الأول : ٥٣، ٧٧، ٩٩، ١٣٠، ٢٠٣. والهجاء - الأمالي، الجزء الأول : ٨٥. والجزء الثاني : ١٠٦، ١٣٥، ١٤٣، ٢٣٢.

وفي أربع مروييات شعرية (٤) في سياق الحكمة - الأمالي، الجزء الأول : ٧١، ١٧٠. والجزء الثاني : ٥٥، ١٨١.

وفي ثلاث مروييات شعرية (٣) في سياقي : القيم والمثل - الأمالي، الجزء الأول : ١٠٠. والجزء الثاني : ١٩٠، ٣٠٣. والوصف - الأمالي، الجزء الأول : ١٠٩، ١٧٨، ٢٦٨.

وفي مروييتين شعريتين في سياق التحسر - الأمالي، الجزء الثاني : ١٩١٩، ١٩٥ =

= وفي مروية شعرية واحدة فقط في سياق المديح - الأمالى، الجزء الأول : ٢٦٠.

(٨٧) الأمالى، الجزء الأول : ٩٩.

(٨٨) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٠. انظر : ديوان حاتم الطائى صنعه يحيى ابن

مُدرِك الطائى، تحقيق عادل سليمان جمال، ط ٢ الخانجى ١٩٩٠م : ص ٢١٦.

(٨٩) الأمالى، الجزء الثانى : ٣٢٤.

(٩٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٥.

(٩١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣٢.

قائمة بأهم المصادر والمراجع

أولاً - المطبوعات :

- الأمدى، أبو القاسم الحسن بن بشر (٣٧٠ هـ) :
- ١- المؤلف والمختلف فى أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، نشرة كرانكو، مكتبة القدسي، القاهرة ١٣٥٤ هـ.
- ٢- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، تحقيق السيد احمد صقر، ط ١ دار المعارف ١٩٦١ م.
- إبراهيم أنيس (الدكتور) :
- ٣- موسيقى الشعر، ط ٦ الأنجلو ١٩٨٨ م.
- ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن إسماعيل الحلبي (٨٣٧ هـ) :
- ٤- جواهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، ط منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٣ م.
- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد الشيباني (ت ٦٣٧ هـ) :
- ٥- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانة، ط نهضة مصر (د.ت).
- إحسان عباس (الدكتور) :
- ٦- تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ط ٥ دار الثقافة، بيروت ١٩٨٦ م.
- ٧- شعر الخوارج، جمع وتقديم، ط ٢ دار الثقافة، بيروت ١٩٧٤ م.
- ٨- فن الشعر، ط ١ بيروت ١٩٥٥ م.
- أحمد الشايب :
- ٩- أصول النقد الأدبى، ط ٨ مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٣ م.
- أحمد عبد السيد الصاوى (الدكتور) :
- ١٠- فن الاستعارة، دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلى، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٩ م.

- أحمد كشك (الدكتور) :
- ١١- القافية تاج الإيقاع الشعري، (د.ط.) ١٩٨٣م.
- أحمد محمد الحوفي (الدكتور) :
- ١٢- الغزل في العصر الجاهلي، ط ٣ دار نهضة مصر ١٩٧٣م.
- الأخفش الأصغر أبو الحسن علي بن سليمان (٣١٥ هـ) :
- ١٣- كتاب الاختيارين، تحقيق فخر الدين قباوة، ط ٢ مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٤م.
- أدونيس، علي أحمد سعيد :
- ١٤- مقدمة للشعر العربي، ط ١ دار العودة ١٩٧١م.
- أرشيبالد مكليش :
- ١٥- الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء جيوسي، دار اليقظة بيروت ١٩٦٣م.
- أسامة بن منقذ (٥٨٤ هـ) :
- ١٦- البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، ط القاهرة ١٩٦٠م.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (٣٥٦ هـ) :
- ١٧- الأغاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وجماعته، ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.
- الأصمعي، عبد الملك بن قريب (٢١٦ هـ) :
- ١٨- الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٦م.
- أيمن محمد زكي العشماوي (الدكتور) :
- ١٩- قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، ط دار النهضة العربية ١٩٨٣م.
- أيمن محمد ميدان (الدكتور) :
- ٢٠- شعر تغلب في الجاهلية، جمع وتحقيق، معهد المخطوطات العربية، القاهرة ١٩٩٥م.

- البارودي، محمود سامي (١٣٢٢ هـ) :
- ٢١- مختارات البارودي، تحقيق مجموعة من الباحثين، بإشراف ومراجعة محمد مصطفى هدارة، ط مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م.
- الباقلائي، أبو بكر محمد بن الطيب (٤٠٣ هـ) :
- ٢٢- إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٧م.
- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (٢٨٤ هـ) :
- ٢٣- كتاب الحماسة، تحقيق لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت (د.ت).
- بدير متولى حميد (الدكتور) :
- ٢٤- ميزان الشعر، ط ١ دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠م.
- بشار بن برد :
- ٢٥- ديوانه، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٤م.
- البصري، صدر الدين علي بن أبي الفرج (٦٥٩ هـ) :
- ٢٦- الحماسة البصرية، تحقيق عادل سليمان جمال، الجزءان الأول والثاني، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٧٧م، تحقيق مختار الدين أحمد، ط ٣ عالم الكتب، بيروت ١٩٨٣م.
- البغدادي، عبد القادر بن عمر (١٠٩٣ هـ) :
- ٢٧- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م. وط بولاق ١٢٩٩ هـ.
- البكري : أبو عبيد الله بن عبد العزيز الأونبي (٤٨٧ هـ) :
- ٢٨- سمط اللآلى شرح أمالي القالي، تحقيق عبد العزيز الميمنى، دار الكتب العلمية بيروت (د.ت)، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٦م.
- التبريزي، الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي (٥١٢ هـ) :
- ٢٩- الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسانى حسن عبد الله، ط الخانجي ١٩٧٧م.

- تشارلتن هـ. ب :
 ٣٠- فنون الأدب، ترجمة زكى نجيب محمود، ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٩م.
- جابر عضفور (الدكتور) :
 ٣١- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف ١٩٧٧م.
 ٣٢- مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، ط ٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.
- جان كوهين :
 ٣٣- بناء اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولى، ومحمد العمرى، ط ١ دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦م. وترجمة أحمد درويش (بناء لغة الشعر) ط ١ مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥م.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (٤٧١ هـ) :
 ٣٤- أسرار البلاغة، تحقيق هربرت ريتز، ط ٢ مكتبة المتنبى، القاهرة ١٩٧٩م.
- الجرجاني، على بن عبد العزيز (٣٦٦ هـ) :
 ٣٥- الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى البجاوى، المكتبة العصرية، بيروت - صيدا (د.ت). مصورة عن طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٦م.
- جميل بن معمر :
 ٣٦- ديوانه، جمع وتحقيق حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٧م.
- ابن جنى، أبو الفتح عثمان (٣٩٢ هـ) :
 ٣٧- الخصائص، تحقيق محمد النجار، ط ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م.
- حاتم الطائى :
 ٣٨- ديوانه، صنعة يحيى بن مدرك الطائى، برواية هشام بن محمد الكلبى، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال، ط ٢ مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٩٠م.

- حازم القرطاجنى (٦٨٤ هـ) :
- ٣٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخواجه، ط ١ دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م.
- ابن حجة الحموى، أبو بكر بن على بن عبد الله (٨٣٧ هـ) :
- ٤٠- خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيثو، ط ١ دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٧م.
- حسين نصار (الدكتور) :
- ٤١- القافية فى العروض والأدب، ط ١ دار الفكر العربى ١٩٥٦م.
- ٤٢- قيس ولبنى، شعر ودراسة (الدراسة)، ط مكتبة مصر (د.ت).
- الحصرى القيروانى، أبو إسحاق إبراهيم بن على (٤٥٣ هـ) :
- ٤٣- زهر الآداب وثمار الألباب، تحقيق على محمد البجاوى، ط ١ مصر ١٩٥٣م.
- ٤٤- المصون فى سر الهوى المكنون، تحقيق محمد عارف محمود حسين، ط مصر ١٩٨٦م.
- حميد بن ثور الهللى :
- ٤٥- ديوانه، تحقيق عبد العزيز الميمنى، دار الكتب المصرية ١٩٥١م.
- أبو حية النميرى :
- ٤٦- شعره، جمع وتحقيق يحيى الجبورى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٥م.
- الخنساء :
- ٤٧- ديوانها، تحقيق إبراهيم عوضين، ط ١ القاهرة ١٩٨٦م.
- ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (٣٢١ هـ) :
- ٤٨- ديوانه، تحقيق محمد بدر الدين العلوى، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٦م.
- ديفيد ديتشس :
- ٤٩- مناهج النقد الأدبى، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧م.

- رجاء عيد (الدكتور) :
- ٥٠- دراسات في لغة الشعر، رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٧٩م.
- ٥١- فلسفة البلاغة بين التقنيّة والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٧٧م.
- ابن رشيق، الحسن القيرواني (٦٣ : هـ) :
- ٥٢- العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٥ دار الجيل بيروت ١٩٨١م.
- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (٣٨٤ هـ) :
- ٥٣- النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط ٣ دار المعارف ١٩٩١م.
- ابن الرومي :
- ٥٤- ديوانه، تحقيق حسين نصار، ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.
- ريتشاردز :
- ٥٥- مبادئ النقد الأدبي الحديث، ترجمة محمد مصطفى بدوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣م.
- زين الخويسكي (الدكتور) :
- ٥٦- في الارتباط بين اللفظ والمعنى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٣م.
- السموعل بن عدياء :
- ٥٧- ديوانه، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٥م.
- ابن سنان الخفاجي، الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد (٤٦٦ هـ) :
- ٥٨- سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢م.
- شكري عياد (الدكتور) :
- ٥٩- موسيقى الشعر العربي، ط ٢ دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٨م.

- شكرى فيصل (الدكتور) :
- ٦٠- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط ٢ جامعة دمشق ١٩٦٤م.
- شوقي ضيف (الدكتور) :
- ٦١- تاريخ الأدب العربى، العصر الجاهلى، ط ١١ دار المعارف ١٩٨٦م.
- ٦٢- تاريخ الأدب العربى، العصر الإسلامى، ط ١٠ دار المعارف ١٩٨٦م.
- ٦٣- تاريخ الأدب العربى، العصر العباسى الأول ط ٩ دار المعارف ١٩٨٦م.
- ٦٤- التطور والتجديد فى الشعر الأموى، ط ٨ دار المعارف ١٩٨٧م.
- ٦٥- الشعر الغنائى فى الأمصار الإسلامىة، ط ١ دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٤٩م.
- ٦٦- الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٩م.
- ٦٧- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، ط ١١ دار المعارف ١٩٨٧م.
- ٦٨- فنون الأدب العربى، الفن الغنائى، الرثاء، ط ٣ دار المعارف ١٩٧٩م.
- أبو صخر الهذلى :
- ٦٩- شعره (شعراء أمويون) تحقيق نورى حمودى القيسى، ط ١ عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥م.
- صلاح عبد الصبور :
- ٧٠- قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت ١٩٨١م.
- صلاح فضل (الدكتور) :
- ٧١- نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٩٢م.
- طاهر سليمان حمودة (الدكتور) :
- ٧٢- دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٨٣م.
- ابن طباطبا العلوى، محمد بن أحمد (٣٢٢ هـ) :
- ٧٣- عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط ٣ منشأة المعارف، الإسكندرية (د.ت)، وتحقيق عبد العزيز المانع، ط ١ دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ١٩٨٥م.

- طه حسين (الدكتور) :
٧٤- حديث الأربعاء، ط ١٣ دار المعارف ١٩٨٢م.
- عباس محمود العقاد :
٧٥- عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل، مجموعة أعلام الشعر، ط ١ دار الكتاب العربي بيروت ١٩٧٠م.
- عبد الحليم حفنى (الدكتور) :
٧٦- شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.
- عبد الستار الجوارى (الدكتور) :
٧٧- الحب العذرى، نشأته وتطوره، مكتبة المتنبى بغداد، دار الكتاب القاهرة (د.ت).
- عبد السلام المسدى، ومحمد الهادى الطرابلسى :
٧٨- الشرط فى القرآن الكريم على نهج اللسانيات الوصفية، ط ١ الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس ١٩٨٥م.
- عبد القادر القط (الدكتور) :
٧٩- فى الشعر الإسلامى والأموى، ط دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٦م.
- عبد الله الطيب المجنوب (الدكتور) :
٨٠- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، ط ١ مكتبة الأنجلو ١٩٥٥م.
- عبيد بن الأبرص :
٨١- ديوانه، تحقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٥٧م.
- أبو العتاهية :
٨٢- أشعاره وأخباره، تحقيق شكرى فيصل، مكتبة دار الملاح، دمشق (د.ت).

- عثمان موافى (الدكتور) :

٨٣- التيارات الأجنبية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط ٢ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩١م.

٨٤- دراسات نقدية، ط ٢ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٧م.

٨٥- في نظرية الأدب : من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ط ٢ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩١م.

- عز الدين إسماعيل :

٨٦- التفسير النفسى للأدب، ط دار العودة ودار الثقافة بيروت (د.ت) مصورة عن ط دار المعارف ١٩٦٣م.

٨٧- الشعر العباسى، الرؤية والفن، ط ٢ دار المعارف ١٩٨٠م.

- عروة بن الورد :

٨٨- شعره بشرح ابن السكيت، تحقيق محمد فؤاد نعناع، ط ١ مكتبة الخانجي ١٩٩٥م.

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (٣٩٥ هـ) :

٨٩- كتاب الصناعتين، الشعر والكتابة، تحقيق على محمد البجاوى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط دار الفكر العربى (د.ت).

- أبو العلاء المعرى، أحمد بن عبد الله بن سليمان التتوخى (٤٤٩ هـ) :

٩٠- الفصول والغايات، المكتب التجارى للطباعة والنشر، بيروت (د.ت).

- على بن بسام :

٩١- شعره (شعراء عباسيون ج ٢) تحقيق يونس أحمد السامرائى، ط عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية بيروت ١٩٨٧م.

- أبو على البصير :

٩٢- شعره (شعراء عباسيون ج ٢) تحقيق يونس أحمد السامرائى، ط عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٧م.

- على بن جبلة :

٩٣- شعره، جمعه وحققه حسين عطوان، ط ٣ دار المعارف ١٩٨٢م.

- عمر بن أبي ربيعة :
- ٩٤- ديوانه، تحقيق عبد الأمير علي مهنا، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٦م.
- فؤاد زكريا (الدكتور) :
- ٩٥- التعبير الموسيقي، ط ٢ مكتبة مصر ١٩٨٠م.
- فرديناند دي سوسير :
- ٩٦- فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكرايين، عن ترجمة واد باسكين من الفرنسية إلى الإنجليزية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د.ت).
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (٨١٦ هـ) :
- ٩٧- القاموس المحيط، القاهرة ١٩١٣م.
- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم (٣٥٦ هـ) :
- ٩٨- الأمالي، دار الكتب العلمية بيروت (د.ت) مصورة عن ط دار الكتب المصرية ١٩٢٦م.
- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم (٢٧٦ هـ) :
- ٩٩- عيون الأخبار، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.
- قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) :
- ١٠٠- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط ٣ الخانجي ١٩٧٩م.
- القزويني، الخطيب، جمال الدين محمد بن عبد الرحمن (٧٣٩ هـ) :
- ١٠١- الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط ٥ دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٨٣م.
- ١٠٢- التلخيص، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).
- قيس بن الخطيم :
- ١٠٣- ديوانه، تحقيق ناصر الدين الأسد، ط ٣ دار صادر بيروت ١٩٩١م.

- قيس بن ذريح :
- ١٠٤- قيس ولبنى شعره، جمع ودراسة وتحقيق حسين نصار، مكتبة مصر (د.ت)
- كارلونيونو :
- ١٠٥- تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، ط ٢ دار المعارف ١٩٧٠م.
- كثير بن عبد الرحمن :
- ١٠٦- ديوانه، جمع وتحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت (د.ت).
- كمال أبو ديب :
- ١٠٧- جدلية الخفاء والتجلي، ط دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩م.
- مالك يوسف المطلبى :
- ١٠٨- السياب ونازك والبياتى، دراسة لغوية، ط ٢ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م.
- المبرد محمد بن يزيد الثمالى (٢٨٦ هـ) :
- ١٠٩- الكامل فى اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط دار الفكر العربى (د.ت).
- محمد حسن عبد الله (الدكتور) :
- ١١٠- الصورة والبناء الشعرى، ط دار المعارف ١٩٨١م.
- محمد خطابى :
- ١١١- لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب، دار توبقال ١٩٩٤م.
- محمد زكى العشماوى (الدكتور) :
- ١١٢- قضايا النقد الأدبى المعاصر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥م.
- محمد العبد (الدكتور) :
- ١١٣- إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى، ط ١ دار المعارف ١٩٨٨م.
- محمد غنيمى هلال (الدكتور) :
- ١١٤- دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده، ط دار نهضة مصر (د.ت).

- **محمد محمد حسين (الدكتور) :**
- ١١٥- أساليب الصناعة في شعر الخمر، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٠م.
- ١١٦- الهجاء والهجاءون في الحاهلية، ط ٣ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧١م.
- ١١٧- الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام، ط ٣ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧١م.
- **محمد مصطفى أبو شوارب :**
- ١١٨- الشعر في أمالي القالي توثيق وتقويم، أطروحة ماجستير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٩٨م.
- **محمد مصطفى بدوي (الدكتور) :**
- ١١٩- كولردج، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، ط ٢ دار المعارف ١٩٨٨م.
- **محمد مصطفى هدارة (الدكتور) :**
- ١٢٠- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط دار العلوم العربية ١٩٨٨م.
- **محمد مفتاح :**
- ١٢١- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط ٣ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٣م.
- **محمد مندور (الدكتور) :**
- ١٢٢- الأدب وفنونه، دار نهضة مصر ١٩٦١م.
- ١٢٣- في الأدب والنقد، دار نهضة مصر ١٩٨٨م.
- ١٢٤- في الميزان الجديد ط ٣ دار نهضة مصر (د.ت).
- ١٢٥- النقد المنهجي عند العرب ط دار نهضة مصر (د.ت).
- **امري القيس :**
- ١٢٦- ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٤ دار المعارف ١٩٨٤م.

- مسلم بن الوليد :
- ١٢٧- ديوانه، تحقيق سامى الدهان، ط ٢ دار المعارف ١٩٧٠م.
- مصطفى سوييف (الدكتور) :
- ١٢٨- الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، ط ٣ دار المعارف ١٩٦٩م.
- مصطفى الصاوى الجوينى، (الدكتور) :
- ١٢٩- البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩١م.
- مصطفى ناصف، (الدكتور) :
- ١٣٠- الصورة الأدبية ط ٢ دار الأندلس، بيروت ١٩٨١م.
- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله (٢٩٦ هـ) :
- ١٣١- البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكى، ط ٣ دار المسيرة ١٩٨٢م.
- المقنع الكندى :
- ١٣٢- ديوانه (شعراء أمويون) تحقيق نوري حمودى القيسى، ط ١ عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥م.
- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن على (٧١١ هـ) :
- ١٣٣- لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلى، ط دار المعارف ١٩٨٦م.
- منير سلطان (الدكتور) :
- ١٣٤- البديع فى شعر شوقي ط ٢ منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٩٢م.
- ١٣٥- البديع فى شعر المتنبى ط ١ منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٩٣م.
- ناصر الدين الأسد (الدكتور) :
- ١٣٦- القيان والغناء فى العصر الجاهلى، ط ٢ دار المعارف ١٩٦٨م.
- نجيب محمد البهبهيتى :
- ١٣٧- تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث، ط دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٢م.
- هدية بن الخشرم :
- ١٣٨- شعره، تحقيق يحيى الجبورى، ط ٢ دار القلم الكويت ١٩٨٦م.

- ابن وهب : أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان (ق ٤ هـ) :
- ١٣٩- البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، دار
المتنى بغداد ١٩٦٧م.
- وهب رومية (الدكتور) :
- ١٤٠- قصيدة المديح حتى نهاية العصر الاموي، ورارة الثقافة والارشاد
القومي، دمشق ١٩٨١م.

ثانياً : الدوريات :

- جون مدلتون مري :
- ١٤١- الاستعارة، ترجمة عبد الوهاب المسيري، مجلة المجلة ع ١٧٢ إبريل
١٩٧١م.
- شفيع السيد (الدكتور) :
- ١٤٢- أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين، وإبداع الشعراء، مجلة إبداع ع
٦، س، يونية ١٩٨٤م.
- نورمان فريدمان :
- ١٤٣- الصورة الفنية، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب العراقية ع ١١٦.
- يوسف مسلم أبو العدوس.
- ١٤٤- النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت
الحولية الحادية عشرة س ١٩٩٠م.

ثالثاً - المراجع الأجنبية

- **Burton, S.H.:**

145- The Criticism of Poetry, London, 1974.

- **Gurry, P.:**

146- Appreciation of Poetry, Oxford University Press, 1961.

- **Ibn El Cheikh, Gamal Ed'dine:**

147- Poétique Arabe, Paris, 1975.

- **Jakobson, Roman :**

148- Essai de Linguistique Générale, Trad. de l'anglais, Paris, 1963.

149- Problèmes du Langage, Coll. Diogène, N.R. P.F., 1966.

- **Leech, Geoffrey:**

150-A Linguistic Guide to English Poetry, William Claws & Beccles, London, 1980.

- **Richards, I.A.:**

151- The Philosophy of Rhetoric, Oxford University Press, 1971.

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٧	المقدمة
	الباب الأول :
١١	قيم العطاء المضمونى
	الفصل الأول :
١٩	مضامين أساسية
٢١	- الغزل
٢٧	- الانتصاف
٢٣	- الرثاء
٣٧	- القيم والمثل
	الفصل الثانى :
٤٧	مضامين ثنوية
٤٩	- المديح
٥٠	- الوصف
٥١	- الحنين
٥٣	- الهجاء
	الفصل الثالث :
٦١	مضامين هامشية
٦٣	- الحكمة
٦٤	- الاجتماعيات
٦٥	- التحسر
	الباب الثانى :
٦٩	جماليات الأداء الفنى
	الفصل الأول :
٧٣	النسيج اللغوى
٧٥	- المركب الشرطى

الصفحة	الموضوع
٧٧	- التعابير الحركية
٨٢	- الأساليب الانشائية
	الفصل الثاني :
٩٧	الصورة الشعرية
١٠١	- التشبيه
١٠٨	- الاستعارة
	الفصل الثالث :
١٢٣	البنية الإيقاعية
١٢٦	- موسيقى الإطار
١٢٧	الوزن
١٣٥	القافية
١٤١	الروي
١٤٥	- موسيقى النسيج
١٤٦	الإيقاع الدلالي
١٥٥	الإيقاع العماري
١٧١	قائمة بأهم المصادر والمراجع
١٨٧	الفهرس

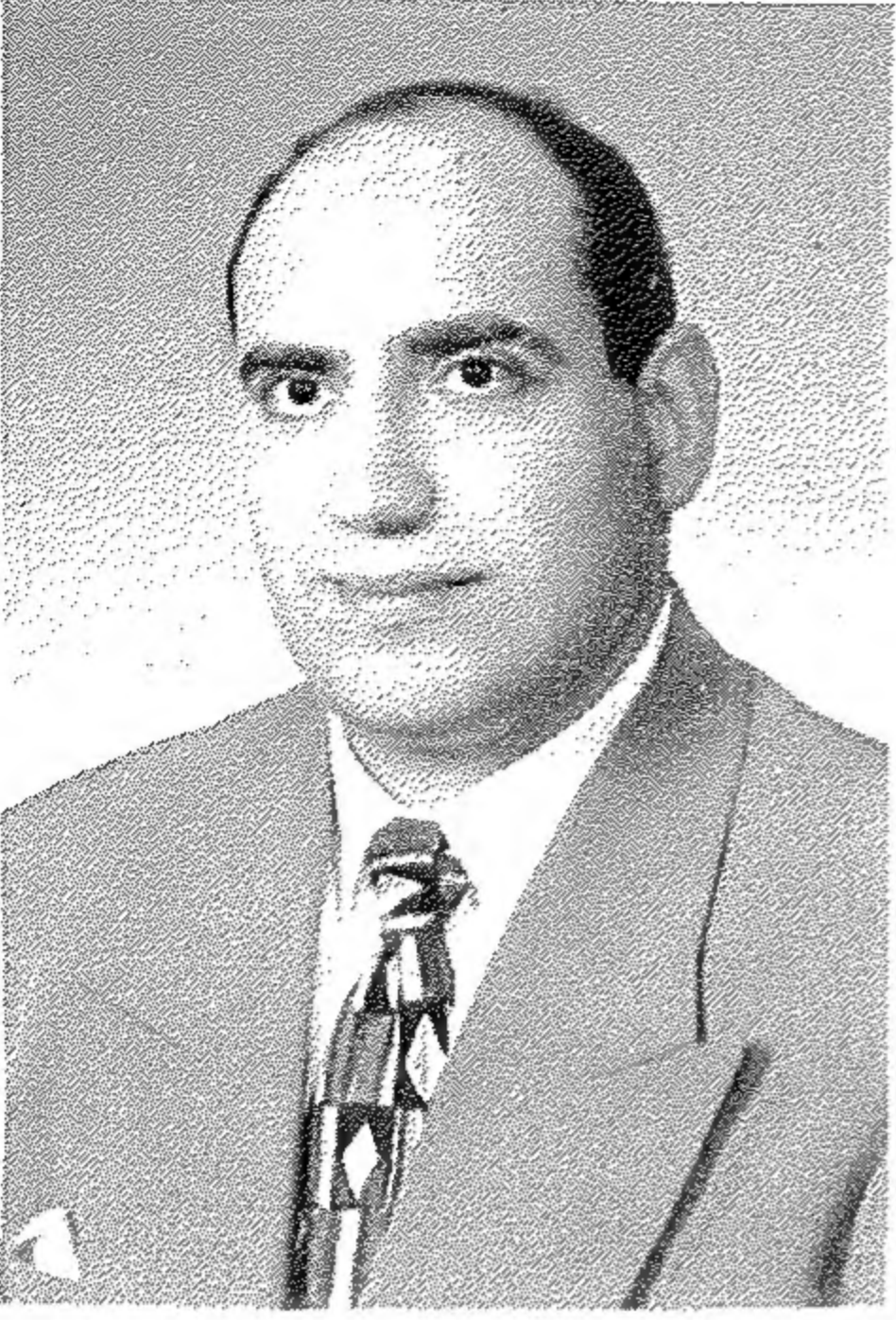
دراسات للمؤلف

- ١- مصادر التراث الشعبي فى مسرح الحكيم.
طبعة أولى، عالم الفكر ١٩٩١م.
- ٢- اللغة العربية بين اللغات السامية، (دراسة مقارنة).
طبعة أولى، مؤسسة الثقافة الجامعية ١٩٩٢م.
- ٣- دراسات فى تاريخ الشعر العربى القديم.
طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٤م.
طبعة ثانية، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.
- ٤- البديع فى علم البديع، ليحيى بن معطى، (دراسة وتحقيق).
طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٥م.
طبعة ثانية، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.
- ٥- البنية الإيقاعية فى شعر عبد العزيز سعود البابطين.
طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.
- ٦- رواية الشعر وتفسيره، قراءة فى منهجية التراث العربى.
طبعة أولى، الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
١٩٩٩م.
- ٧- شعرية النص، تقويم تحليلى للشعر فى أمالى القالى.
طبعة أولى، الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
١٩٩٩م.
- ٨- مواد البيان لعلى بن خلف الكاتب (تحقيق).
بالاشتراك مع د. أحمد حسن صبره (قيد الطبع)
- ٩- المآخذ على شراح ديوان المتنبى للأزدى (تحقيق).
بالاشتراك مع د. أيمن ميدان (قيد الطبع).

رقم الإيداع ٤٤١١ / ٩٩

الترقيم الدولي I.S.B.N

977 - 5890 - 31 - 4



هذه الدراسة تحاول أن تقدم لنا قراءة
تقويمية تستكشف شعرية النص في أمالي القالى
على نحو يقف بنا على قيم الأداء الفنى للنص
الشعرى فى مختارات الكتاب من القصائد
والمقطعات ومدى تمثيلها للمعايير الفنية
والجمالية الحاكمة للذوق الأدبى فى العراق
والأندلس حتى منتصف القرن الرابع الهجرى.

ومن ثم سعت الدراسة إلى قراءة العطاء المضمونى فى شعر الأمالى من
منظور قيمى يقوم على تناول النص فى إطار السياق الثقافى، والمعرفة الخلفية،
والغرض، والطرح الفكرى، والموقف التحريضى لهذا النص.

وحاولت أن تقف بنا على دلائل الإبداع الفنى للقصائد والمقطعات
المختارة فى كتاب الأمالى؛ متوجهة إلى معاينة التوازن التكوينى للشعرية العربية؛
ومسّ قوانين انسجام هذا التكوين، واستقراء بنيته الدالة؛ عن طريق تحليل العلائق
الداخلية للنص، واستكشاف نسيجه اللغوى المميز؛ مستفيدة فى ذلك كله من
آليات المناهج النقدية المعاصرة.

أ.د. يسزى دعبس

الناشر

الملتقى المصرى للإبداع والتنمية

٢٤ عمارة برج عين شمس - البيطاش - الإسكندرية

ت : ٤٨٤١٤٦٩ - ٤٣٥٢٣١٩

